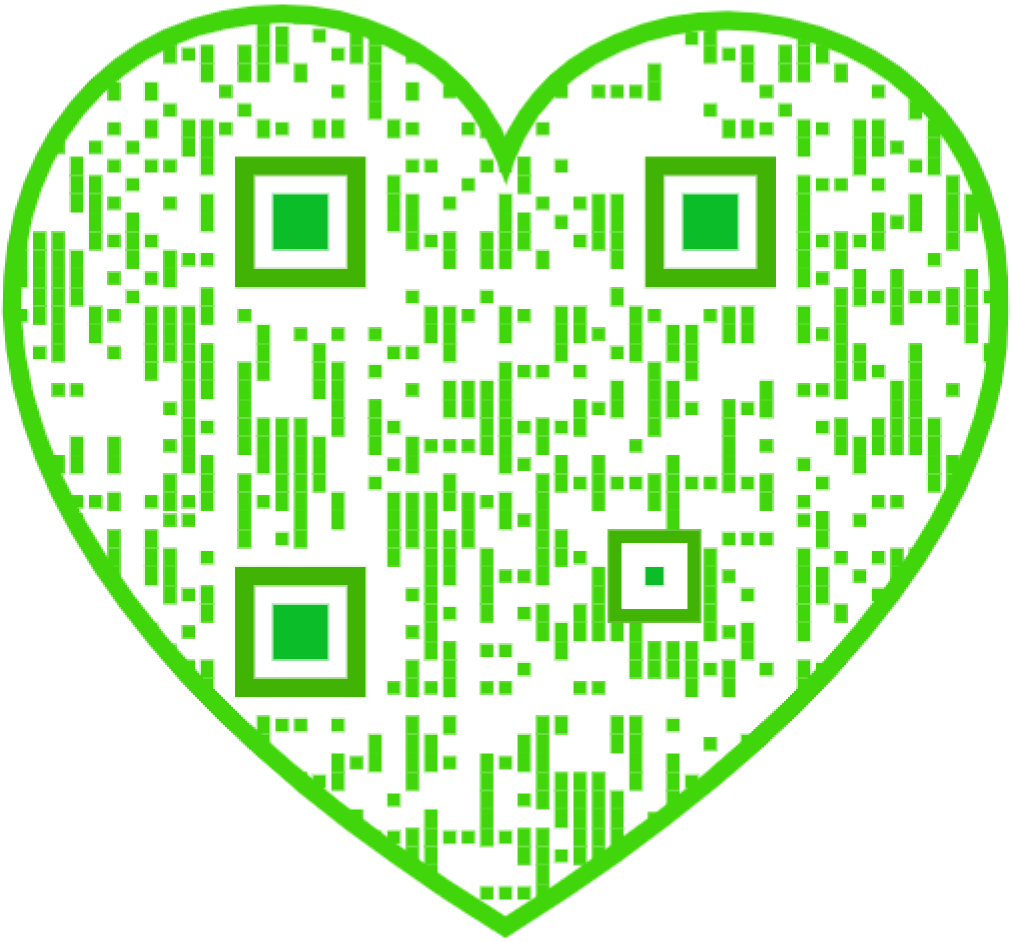
Bzzlletin. Jaargang 21

bron
Bzzlletin. Jaargang 21. BZZTôh, Den Haag 1991-1992

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199101_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 188]

Voorwoord

Hoe vanzelfsprekend en noodzakelijk het bestaan van Literatuur ook mag zijn, onnatuurlijk is het natuurlijk wel. Romans en gedichten groeien nu eenmaal niet vanzelf.

Wat te denken van Tegennatuurlijke Letteren? Is dat een recalcitrante omkering van die onnatuurlijkheid? Is het een gekunsteld verzet ertegen? Het antwoord ligt dichterbij dan menigeen zou vermoeden. Dit jaar is het tien jaar geleden dat het Genootschap voor Tegennatuurlijke Letteren werd opgericht. 'Tegennatuurlijk' staat daarbij voor (in dit geval: mannelijke) homoseksualiteit, 'Letteren' moet worden opgevat in de ruime, negentiende-eeuwse betekenis van het woord.

Ter gelegenheid van dit jubileum stelde gastredacteur Nop Maas het eerste nummer van de nieuwe jaargang van BZZLLETIN samen.

De redactie

Rob van de Schoor

Over de vriendschap

Een dialoog tussen Johan Polak en Adriaan Litzroth

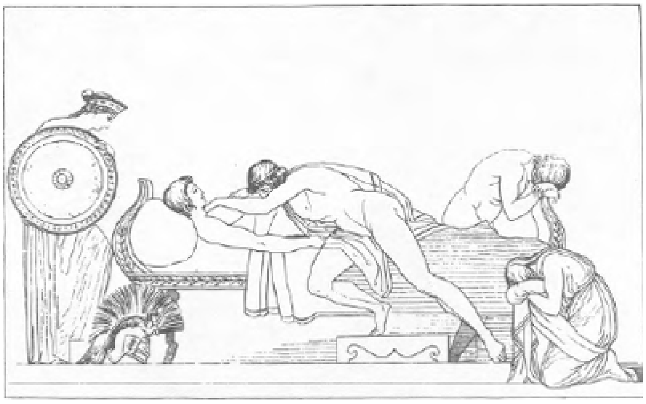
Vriendschap: schoner begrip kent men niet. Zij is van alle tijden, een oerkracht die de mens overweldigt. Toch is er in de loop der eeuwen verschillend gedacht over de betekenis van vriendschap en de waarde van erotiek en lotsverbondenheid, die ermee verbonden zijn. Johan Polak (1925), uitgever in ruste, en Adriaan Litzroth (1953), schrijver van de roman Sebastiaan *(Amsterdam: Ambo/Athenaeum, 1986), wisselden gedachten uit over geschiedenis en toekomst van de vriendschap.*

Vriendschap is een liefdesvorm tussen seksegenoten, al dan niet lichamelijk van aard. Deelgenootschap, kameraadschap, lotsverbondenheid, of hoe men het ook verder wil noemen, maakt er evenzeer deel van uit als de erotiek. De verhouding tussen deze bestanddelen veroorzaakt een spanning, die talloze kunstenaars en schrijvers heeft geïnspireerd en waarmee filosofen en kerkvaders hebben geworsteld. Voeg daarbij de dubbelzinnige aard van de erotiek: opbouwend en levenbrengend, maar ook destructief en demonisch, en men ziet zich geconfronteerd met een onbegrijpelijk verschijnsel, waarmee wij toch allen van jongsaf aan zijn omgegaan, als betrof het hier niet de stof waaruit de oudste mythen zijn samengesteld.

Oudheid

De vriendschappen die we kennen uit de Griekse Oudheid onderscheiden zich door het harmonisch samengaan van erotiek en kameraadschap. Johan Polak wijst erop dat Homerus' *Ilias* in essentie gaat over de vriendschap tussen Achilleus en Patroklos. Patroklos sneuvelt door de hand van Hektor, terwijl hij, in de wapenrusting van Achilleus gestoken, aan het hoofd van zijn Myrmidonen een aanval uitvoert op de Trojanen. De bewening van Patroklos door Achilleus, een ontroerende passage in de *Ilias*, is door vele kunstenaars verbeeld. Achilleus spoedt zich daarop naar het slagveld om de dood van zijn vriend te wreken, met voorbijzien aan zijn eigen kwetsbaarheid. In zijn nieuwe wapenrusting, gesmeed door Hephaistos, trekt hij op tegen de Trojanen en brengt hen een verschrikkelijke nederlaag toe. Ten slotte doodt hij de moordenaar van zijn vriend in een tweegevecht.

Adriaan Litzroth onderkent in het verhaal van Orpheus en Eurydike, dat we vooral kennen van Ovidius en uit Vergilius' *Georgica*, reeds een aspect dat hij kenmerkend acht voor de wijze waarop de vriendschap zich in psychologisch opzicht zou ontwikkelen in de cultuur van het Avondland: niet de geliefde staat centraal, maar de bezinning op het gevoel van de liefde. Voor deze interpretatie zoekt hij steun in de bewerkingen van de mythe in de opera's van Monteverdi en Gluck, waarin Orpheus veeleer zijn kunst bezingt en zijn verlangen, dan het object van zijn verlangen, Eurydike.



Achilles beweent Patroklos (uit: Oevres de John Flaxman, Parijs z.j.)

Het symposium van Plato schilderij van Anselm Feuerbach, 1869.

De geliefde wordt zo tot muze, wier verlies wordt geprovoceerd om haar des te schoner te kunnen bezingen. Deze uitleg, waarin de belangstelling voor het ontstaan van de mythe van de vriendschap centraal staat, stuit bij de filoloog Johan Polak op grote bezwaren: het staat natuurlijk iedereen vrij naar eigen goeddunken te interpreteren, en op zichzelf bevat de redenering waardevolle elementen voor het begrip van sommige latere opvattingen over de vriendschap; toch meent hij dat Orpheus door liefde tot Eurydike wordt gedreven tot zijn afdaling in de onderwereld. Narcisme is hem vreemd. Hij vergelijkt de beslissing van de dichter haar uit het dodenrijk terug te halen met de vermetelheid waarmee in de oorlog sommigen zich op pad begaven naar Auschwitz om hun geliefden terug te zien. Wel geeft hij toe dat Plato in zijn *Symposion* een buitengewoon negatief beeld schildert van Orpheus' queeste: zo zou bij voorbaat vaststaan dat Eurydike niet uit de onderwereld gered kon worden, en Hades en Persephone, het godenpaar dat het dodenrijk regeert, hadden niet Eurydike laten gaan, maar slechts een spookbeeld opgeroepen. Overigens kent het heteroseksuele verhaal van Orpheus en Eurydike een wonderlijke afloop waarin de knapenliefde opduikt. Nadat zijn geliefde hem ten tweeden male ontvallen was, zou de dichter in zijn rouw alle vrouwen gemeden hebben, maar wel verhoudingen met jongens hebben gekend. De Thracische vrouwen waren over deze miskenning zo verbitterd, dat zij Orpheus levend in stukken reten. Een wending die niet gemakkelijk te duiden valt.

De Griekse Oudheid geldt als de beschaving waarin de vriendschapscultus zijn hoogste en meest doordachte ontwikkeling heeft doorgemaakt. Men hoeft slechts te denken aan de geschriften van Plato waarin de vriendschap centraal staat, vermoedelijk tot stand gekomen onder invloed van zijn liefde voor Dion, die hij in Syracuse had leren kennen. Maar ook begrippen als de pedagogische eros, de bijzondere genegenheid die kan bestaan tussen leraar en leerling, vinden hun oorsprong in de Griekse samenleving, waarin jongens in het openbare leven werden gechaperonneerd door rijpere mannen, ‘knaapbegeleiders’. Deze bijzondere vriendschap zou later steeds blijken op te bloeien in leefgemeenschappen waarin maar een van beide geslachten vertegenwoordigd was en intellectuele en emotionele vorming kon samengaan met een zekere lichamelijkheid, zoals in kloosters of op kostscholen. Men meent dat de Griekse vriendschapscultus, tot afschuw van de oude Cato, in Rome werd geïntroduceerd door de Grieksgezinde Scipio's, Scipio Aemilianus en Scipio Maior, ten tijde van de verwoesting van Corinthe (146 v.Chr.) en de vestiging van de provincia Achaia, zonder evenwel ooit tot grote bloei te geraken. Toch is

bekend dat Cicero, die vermoedelijk ook door het 'hellenisme' was aangeraakt, verliefd was op de jonge Octavianus, de latere keizer Augustus, en van verschillende keizers weten we dat ze de geslachtelijke omgang met mannen zochten, al kan men erover twisten of dat laatste gegeven veel zegt over de acceptatie van erotische vriendschappen, of moet worden toegeschreven aan de seksuele geblaseerdheid van de laat-antieke potentaten.

De opkomst van het christendom

Zoals Herodotus schreef, werd in het gehele Nabije Oosten enigszins huiverig gereageerd op de ongeremde lichamelijkheid van de Griekse beschaving. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in de cultuur waarin de bijbel ontstond en het christendom gestalte kreeg, lichamelijkheid en kameraadschap, spirituele liefde, uit elkaar moesten groeien. Toch onderscheidt het Oude Testament zich niet, zoals wel beweerd wordt, door een vijandige houding tegenover homoseksualiteit. De Mozaïsche wet legt de vriendschap niets in de weg. Het is eerder zo dat de wetsbepalingen grenzen aangeven, tot waaraan men zich vrijelijk kon overgeven aan erotische vriendschapsrelaties. De bijbel neemt geen aanstoot aan de vriendschap tussen David en Jonathan, of David en Saul. Pas de Middeleeuwse exegeten van na de twaalfde eeuw introduceerden een anti-homoseksuele bijbeluitleg.

In zijn roman *Sebastiaan*, die speelt in de tweede helft van de derde eeuw, heeft Adriaan Litzroth weergegeven hoe op het breukvlak tussen heidense en christelijke Oudheid het denken over vriendschap veranderde. Een idyllische vriendschap tussen twee jonge Romeinse soldaten, die ontluikt in een homoculturele omgeving, wordt verstoord door de discipline van de inwijding in de Mithras-dienst, waarin opnieuw - eerder was bij de Isis-cultus hetzelfde gebeurd - maar nu voorgoed de ascese het domein van de seksualiteit binnendringt.

De Mithras-cultus, die grote opgang maakte in de laat-antieke wereld, kan in zijn betekenis worden gelijkgesteld met het christendom, of het neoplatonisme. De lustbevrediging diende volgens deze nieuwe denksystemen te worden opgeschort, wat leidde tot een verdieping van de lust, en tot reflectie op de motieven voor het eigen gedrag. Christendom en Mithras-cultus brachten het begrip van zondigheid en gaven zo geboorte aan de moderne psyche. De gelieven in *Sebastiaan* nemen zelf de verantwoordelijkheid voor de problemen die hun geluk in de weg staan, om hun begeerten te intensiveren en te perverteren. Het motto van het boek is de gedachte dat men niet het geluk nastreeft, maar de liefde.

Van middeleeuwen tot romantiek

Tot in de twaalfde eeuw koesterde men in het algemeen geen grote bezwaren tegen erotische vriendschappen. Tegelijkertijd kon zich de hoofse cultuur ontwikkelen, waarin de vrouw op een voetstuk werd geplaatst, maar de lofdichters van het vrouwelijk schoon, de troubadours, verlustigden zich onderling in homoseksuele relaties. Adriaan Litzroth, die door de tegenkanting van Polak zijn theorie over het narcisme in de vriendschap heeft moeten opzouten, wil nu zijn oordeel niet langer

opschorten. Hij beschouwt *Tristan en Isolde* als een popularisering van kathaarse principes, volgens welke de zinnelijkheid uit de liefdesrelatie geweerd diende te worden, en als een bewijs dat het narcisme een grote rol gaat spelen in de vriendschap. Via de liefde tot de partner geraakt men immers tot het goddelijke: de interpretaties die Wagner en D'Annunzio aan *Tristan en Isolde* gaven, sterken hem in zijn opvatting. Voortaan is de liefde in vriendschappen sacraal. Volgens hem kon er zo een geestelijk klimaat ontstaan waarin de pedagogische eros krachtiger dan ooit tot ontwikkeling kon komen.

Johan Polak beaamt deze zienswijze. De ontwikkeling van de vriendschap sedert de Oudheid wordt volgens hem gekenmerkt door de onderdrukking van het lichamelijke aspect. Toch waren er ook periodes waarin de erotiek haar rechten kon hernemen, zoals in de Romantiek. In de dichtkunst van Byron en Keats wordt de zinnelijkheid niet geschuwd. De herwaardering van de eros valt overigens niet altijd

te beschouwen als een gelukkige ontwikkeling: uiteindelijk kent zij ook een duistere, demonische kant. Zo meent Polak dat de nazi-tijd uitblonk door een onverbloemde zinnelijkheid.

De toekomst van de vriendschap

Adriaan Litzroth kondigt zijn zienswijze aan als ‘een verwarring tussen utopische gedachte en sociologisch model’ en geeft als trefwoorden voor zijn vertoog: complexiteit, verleiding, narcisme en de zoektocht naar sacrale intimiteit. Hij begint met de voorspelling dat de belangstelling van de mens voor wat identiek is met hemzelf - bijvoorbeeld bij degenen die vriendschap zoeken met iemand met een soortgelijke ontwikkeling of opleiding - plaats zal maken voor geboeidheid door wat anders is. Men gaat zich meer identificeren met wat momentaan is; een veelheid aan modellen zal zich daartoe aan ons opdringen. Men wil niet langer homoseksueel heten als er sprake is van een erotisch contact met een seksegenoot: morgen is men immers weer iets anders.

Telkens opnieuw wordt men door dat andere verleid, dat de mens zal leren accepteren in al zijn vreemdheid. Het mysterie van dat andere wordt in stand gehouden; de behoefte aan analyse en begrip wijkt voor vergoddelijking van de eigenheid van het onbenoembare. De aloude wil om de dingen te beheersen wordt verdrongen door de wil zich te laten overheersen. In de aldus geschetste toekomst is er sprake van een dynamiek tussen afstandelijkheid en verleiding door het object.

‘Liefde onder schooljongens’ Simeon Solomon, 1865. De tekening was eens in het bezit van Oscar Wilde.

Vriendschap in haar huidige vorm zal zich aan deze veranderde psycho-sociale context dienen aan te passen. Of zij deze veranderingen zal weten te doorstaan, is nog maar de vraag: wat zien twee kraaltjes, oplichtend in kortstondige kleurschakeringen, nog meer in elkaar dan zichzelf? Het narcisme is dan ook een wezenlijk onderdeel van de nieuwe psyche: niet in de zin van de navelstaarders van de jaren zestig en zeventig, die zichzelf wilden ontdekken, maar als extase. De mens schrijdt voort van de ene roes naar de andere.

Johan Polak luistert eerbiedig naar deze uiteenzetting en benoemt Adriaan prompt tot zijn vriend. Hij van zijn kant deelt de verwachting dat men zich toleranter zal leren opstellen tegenover de ‘Verwirrung der Gefühle’ die de ontdekking van gevoelens van vriendschap met zich meebrengt. De weg daarheen is evenwel bezaaid

met voetangels en klemmen, en men zal steeds bedacht moeten blijven op een - hopelijk tijdelijke - verharding van de mentaliteit. De aids-problematiek kan daartoe bijvoorbeeld aanleiding geven. Toch waagt hij zich aan de voorspelling dat het einde van de verdringing van alle aspecten van de vriendschap, ook de erotische, tevens het einde van de oorlog zal betekenen. Hij is van mening dat de ontkenning van gevoelens van tederheid of begeerte voor iemand van het eigen geslacht, zoals in het geval van iemand die helemaal heteroseksueel is, de ontwikkeling van een echte, harmonische vriendschap in de weg staat. Voorts gelooft hij dat de overbevolking de tolerantie zal aanwakkeren: in een samenleving die van aanwas verzadigd is, zal men de verspilling van het levenbrengende zaad immers gemakkelijker door de vingers zien.

Cees van der Pluijm
‘Een cliché was nooit weg.’
Over Bezorgde Ouders van Gerard Reve

Beminde Genootschappelijke Broeders, Tijdens mijn slechts drie jaar durende deelname, als externe leerling, aan het middelbaar onderwijs dat genoten kon worden op het Aartsbisschoppelijk Klein Seminarie te A., mocht ik menige Bonte Avond meemaken. Grootse toneelstukken werden er opgevoerd, maar ook vileine satirische sketches, waarin bijvoorbeeld de huidige hulpbisschop van Utrecht, onze toenmalige conrector N., om zijn bijzondere vriendschap met een van de leraren Klassieken, die Moormann, Meerman of Mooiman heette, maar wiens exacte naam ik vreemd genoeg geheel vergeten ben, op weinig ontziende wijze gehekeld werd. Naar hun voorkomen en postuur werden beide Heren respectievelijk de Grote en de Kleine Beer genoemd, en het is waar: ze waren onafscheidelijk en ze hadden ontegenzeglijk iets wolligs.

De latere hulpbisschop, met als bijzondere opdracht de verkondiging aan de jeugd en het RK-onderwijs, legde ook in mijn Seminarietijd al een buitengewone interesse voor de adolescente en puberale medeschepselen aan de dag. Een klein aantal hunner behoorde tot de uitverkorenen die af en toe met de conrector mochten ‘stoeien’, waarbij wel de deur van diens kamer op slot moest. Wat er dan precies gebeurde, bleef voor de buitenstaanders een geheim, maar wel was bekend dat het er ‘sportief’ aan toeging.

Werd de conrector in zijn samenhang met de classicus naar een sterrenbeeld vernoemd, in relatie met de huidige vicaris van het Aartsbisdom, mgr. V., had hij een geheel andere bijnaam. Deze V., een gevreesde, strenge en statige man, en daarbij, wat erger was, onze toenmalige rector, verwierf, vanwege de in het oog springende omvang van zijn ivoren wachters, de bijnaam Dens - zoals u allen weet Latijn voor tand. Het zal u dan ook niet verrassen dat zijn conrector de koosnaam Condens kreeg, een vorm van scholierenhumor die geen onrecht deed aan de soms wat klamme benadering van deze overigens zo goedmoedige en alleszins sympathieke Overbetuwse boerenzoon. Soms zie ik hem nog wel eens op de televisie, als de KRO, haar uitgangspunten getrouw, verslag doet van een jongerenreis naar Lourdes of Fatima, waarbij de pokdalige jeugdige ouweleters zonder uitzondering onder de nog altijd kwieke leiding van de Grote Beer tot diep in de nacht het Mysterie van Christus' Liefde aan een grondige inspectie onderwerpen.

Jong talent

Op dat Seminarie dus werd eens een uitvoering gegeven van een volstrekt onbeduidend maar vermakelijk en langdurig toneelstuk. Een ten onrechte voor theatraal minder begaafd gehouden Quintaleerling, de kleine Frans van der V., vertolkte hierin de rol van dorpsomroeper. Deze creatie vereiste dat hij op gezette tijden opstond, na een aantal gongslagen, en gedragen een tekst declameerde als: ‘De klok heit acht, acht heit de klok’, al naar gelang het verstrijken van de tijd hem voorschreef. Toen nu het stuk ten einde liep en het middernachtelijk uur zich zowel in de vertelde tijd als in de werkelijkheid aandiende, en de tengere en bijna verlegen Fransje van der V. zich opmaakte voor een laatste mededeling omtrent de stand van

het horloge, kreeg hij een geniale ingeving. ‘Ik wist niet waarom ik het deed’, zei hij later, maar nadat hij zich op het slaan van de gong in verticale stand had gebracht, mompelde hij, terwijl de hele zaal al ademhaalde om hem bij te vallen in de voorspelbare tekst, nog voor iemand één klank kon uitbrengen, langs zijn neus weg: ‘Het is twaalf uur.’ Een orkaan van gelach en een minutenlang durend applaus gewerd hem. Hij was de held van de dag en in het eerstvolgende stuk kreeg hij een hoofdrol. Een Bonte Avond zonder hem was sindsdien ondenkbaar. En ja, ook hij mocht zich verheugen in de belangstelling van de latere hulpbisschop, die al in een vroeg stadium jonge talen-

ten vermocht te onderkennen. Ja, alles wilde hij van onder kennen, daar ben ik van overtuigd. En wat goed was voor de Katholieke jeugd, was ook goed genoeg voor de conrector, vooral als het aan de jeugd vastzat en kon groeien. En als het moest, wilde hij ook best in een tent, tijdens een sportkamp of zo. Maar goed, genoeg daarover.

Het zal wel geen toeval zijn dat deze herinneringen bij mij boven kwamen, toen ik mij bezon op het fenomeen van de herhaling in het kader van de kritiek op Gerard Reves in 1988 verschenen roman *Bezorgde Ouders*. Naast buitengewoon veel lof voor van alles en nog wat, was het door menigeen geuite voornaamste bezwaar tegen dit prachtwerk, dat er niets nieuws meer in stond, dat alles al eens gezegd en gebruikt was, en dat Reves thematiek zich niet meer ontwikkelde. Zelf stoorde ik mij hevig aan het vele oeverloze gezwets in het boek en de interne mij veel te letterlijke herhalingen binnen dit ene werk. En Reves gebruikelijke verweer dat er niets tegen geoudehoer is zolang er maar Gods zegen op rust, alsmede de trouvaille ‘wie moet ik anders herhalen dan mijzelf?’, had ik ook al te vaak gehoord om mij er nog mee te kunnen vermaken.

Teneinde enig inzicht te verwerven in de vraag of de bovenstaande kritiek terecht genoemd kon worden, besloot ik mijn gedachten te laten gaan over de herhaling als literair verschijnsel.

De stilistische herhaling

Het lijkt mij zinvol een onderscheid te maken tussen stilistische en inhoudelijke herhalingen. Stilistisch gezien is de herhaling een structurerend element. Dat begint al in de kleinste eenheden. Alliteratie is de herhaling van een beginfoneem. Heerlijk Helder Heineken en Hou het op Hero! doen daarin niet onder voor het krinklende winklende waterding en De zee, de zee klotst voort in eindeloze deining, waarbij de laatste twee voorbeelden ook de assonantie als herhalend element illustreren. Stafrijm, binnenrijm en eindrijm zijn klankherhalingen die een tekst vormgeven, die eenheid suggereren, en die een aangenaam esthetisch effect teweeg kunnen brengen.

In de vele versvormen met refreinregels, de families der balladen en rondelen bijvoorbeeld, functioneert een zich herhalende versregel, al of niet met kleine variaties, als structuurgevend element. Het Daarom, mijnheer, noem ik mij katholiek! uit Anton van Duinkerkens ‘Ballade van de katholiek’ krijgt een bezwerende en vermanende werking door de herhaling.

Vaak ook is die herhaling, hoewel letterlijk, niet klakkeloos. In een goed rondeel ontwikkelt de betekenis van een refreinregel zich onder invloed van de gedachte die zich ontvouwt in de omliggende versregels. Deze vormen van herhaling verlenen een gedicht niet alleen structuur, maar verdiepen ook de inhoud en maken het geheel krachtiger en volmaakter. De herhaling wordt aangewend in verheffende zin en dat geldt voor de reclamekreet even goed als voor het gedicht of de prozatekst waarin zij voorkomt.

Teddy Beer

[...] In de winter van 1968/1969 vond ik onder precies dezelfde omstandigheden als die beschreven in het boek [‘Bezorgde Ouders’] de beer uitgestrekt op het deksel van een vuilnisbak. Het was in dezelfde straat, en een donkere, voor een bepaald soort mannen zeer aantrekkelijke jongen die eerst belangstelling voor mij had getoond, vluchtte weg toen hij mij de beer onder de arm zag nemen. Ik noemde de beer terecht Sebastiaan, en deze reisde in mijn automobiel met mij mede door vreemde landen en volken: Belgieland, Frankrijk, Spanjeland en Portugal.

Het kijken naar de beer is voor levenservaren lezers volstrekt ongevaarlijk. [.]

[Collectie A. de Groot]

Belangrijk is wel, dat naarmate het herhaalde element groter wordt in omvang of frequentie van de herhaling, de techniek van het herhalen meer van de auteur gaat vergen. Een alliteratie van meer dan drie elementen wordt al gauw even triviaal en zinloos als een herhalende regel die zonder betekenisverandering of -verdieping wordt toegepast.

In nog groter verband zien we de herhaling als structuurgevend stijlmiddel optreden in bijvoorbeeld *De avonden*, waar door het hele boek heen een aantal dromen van de hoofdpersoon voorkomt; geen letterlijke, inhoudelijke, maar formele herhalingen dus. Andere vormen van compositorische herhalingen vinden we in spiegelingen van gebeurtenissen, bijvoorbeeld een val in het eerste én in het laatste hoofdstuk van een roman, een terugkeer van de hoofdpersoon in de stad die hij in het begin verliet, enzovoort. Mits zinvol gebruikt zullen deze herhalingen een waardevolle bijdrage leveren aan de vorm en de inhoud van het literaire werk.

Tegenover deze aanwending in verheffende zin staat een aanwending in neerwaartse richting. Een lied met een refrein wordt triviaal wanneer het refrein loutere, niets meer toevoegende herhaling is. Alleen een heel sterke tekst of melodie kan zo'n lied nog redden, zoals een herhaald motief in een muziekstuk ons aangenaam kan treffen. In de zogeheten lichte muziek, überhaupt in kunstuitingen van de amusementssector, komt dit zeer weinig voor, terwijl toch ook hier geldt: herhaling met variaties werkt versterkend en verrassend.

> *'De bejaarde grootvader die elke stilte vult met een hartgrondig maar zinledig: "Ja... ja...", krijgt na verloop van tijd vanzelf de lachers op zijn hand'*

Tot slot wil ik de herhaling als humorprocédé aansnijden, waarmee de overgang naar de inhoudelijke herhalingen bedenkelijk naderbij komt. Herhalingen laten niet onverschillig. Ze werken verdiepend, ze voeren de spanning op, ze werken trivialiserend of humoristisch. Als humorprocédé komen we de herhaling op tientallen manieren tegen. In romans en toneelstukken treedt zij bijvoorbeeld graag op in gewoonten en gezegdes van personages. De niet op haar mondje gevallen buurvrouw die iedere calamiteit met een verbasterd spreekwoord afdoet, vangt twee categorieën in één klap. En de bejaarde grootvader die elke stilte vult met een hartgrondig maar zinledig: 'Ja... ja...', krijgt na verloop van tijd vanzelf de lachers op zijn hand. En zo zijn er meer voorbeelden te geven dan mij op dit moment en op deze plaats mogelijk is.

In een artikel waarvan ik de vindplaats niet meer kan achterhalen, wees de begenadigde calvinist Maarten 't Hart er eens op, dat veel mensen die een grap vertellen, deze enige seconden na het debiteren van de clou herhalen, dit om de hilariteit, die op de aardigheid behoort te volgen, te vergroten. 'En ik heb ze allemaal ingenomen, allemaal, maar het heb niks niemendal geholpen... Ik had ze bij wijze van spreken net zo goed in mijn reet kunnen steken...!' (*Bezorgde Ouders*, bladzijde 300) Hahahaha! Ik had ze net zo goed in mijn reet kunnen steken!

Afgezien van het feit dat ik u graag deze geestigheid over de man, die zijn zetpillen tegen 'aardbeien' bij ontstentenis van een rectum maar opgegeten heeft, uit Reves jongste boek in herinnering bracht om er Maarten 't Harts theorie mee te demonstreren, wijs ik er, wellicht overbodig, ook maar even op hoe hier het fenomeen van de herhaling gebruikt wordt als humorprocédé: ik heb ze allemaal ingenomen, allemaal, maar het heb niks niemendal geholpen.

Er valt over de structurerende werking van de herhaling nog veel meer te zeggen, evenals over de spanning die ermee op te roepen valt (denk aan het gebruik van

toverspreuken in sprookjes), over de werking van het getal drie en ga zo maar door. Maar voor het verloop van mijn betoog heb ik de wezenlijkste dingen hierover mijns inziens nu wel gezegd.

De inhoudelijke herhaling

Een schrijver die in een boek iemand twee keer hetzelfde laat vertellen, herhaalt niet alleen structureel, maar ook inhoudelijk. Met zo'n verhaal moet iets aan de hand zijn, de lezer krijgt een overduidelijk signaal.

Een woordelijke herhaling leidt direct naar thema's en motieven. Een inhoudelijke herhaling die zich uitstrekt over meer dan één boek verwijst naar de thematiek van een schrijverschap. De idee dat een auteur doorgaans maar één verhaal vertelt, één boek schrijft, zij het dat zo'n boek zich in vele afleveringen en gedaantes aan ons voordoet, komt niet zelden voort uit de thematische consistentie die we in een oeuvre menen te onderkennen. Zo schijnt het dat alle bundels poëzie van Gerrit Kouwenaar gaan over het stilzetten van de tijd, het verteren van de gestolde tijd als was hij eetbare materie. Sommige mensen leven van wind, zoiets, geloof ik. Maar om nu eindelijk eens de overgang naar Reve en *Bezorgde Ouders* te maken: het lijdt geen twijfel dat in Reves jongste boek een resumé wordt gegeven van de thematiek die hij in veertig jaar schrijverschap heeft ontwikkeld. Verlossing door het geloof; door het lijden (bij voorkeur van derden); worsteling met schrijverschap, seksualiteit en sacramenten (maar het meeste van deze is de seksualiteit); de wedijver tussen het verwerpen van de burgerlijkheid en het omhelzen van burgerlijke ideeën zolang ze maar in toonaangevende kringen controversieel zijn; de strijd met de Oude Slang (de Duivel), die zich manifesteert in de Drank; en een eindeloos verlangen naar de Dood, dit alles wordt in *Bezorgde Ouders* samengebald, nadat het eerder in vroegere werken organisch was ontstaan. Of, zoals Jaap Goedegebuure ergens schreef, en ik parafraseer zijn woorden nu: wie Reves werk vanaf diens laatste boek terugleest, ziet een uitwaaierend oeuvre, ziet thema's en motieven zich ontvouwen tot aan de bron.

Bezorgde Ouders is als het Utrechtse Centraal Station waar sporen uit alle richtingen bijeen komen. Wie niet alle lijnen reeds bereisd heeft, weet zich daar met het gehele land verbonden. Maar wie de schoonheid kent van de uithoeken, zou in het verzamelpunt van alle sporen wel eens een te krampachtige samenballing kunnen zien, een ongewenste klontering.

Inhoudelijk is *Bezorgde Ouders* zonder twijfel een mooi boek, maar voor mij is het wat overbodig, en dat komt niet alleen door de niet vernieuwde thematiek. Het is om het feit dat *Bezorgde Ouders* een herhaling is zonder variaties, hoe compact ook, dat ik niet enthousiast ben, en daarmee kom ik weer op mijn uitgangspunt terecht: de herhaling als stijlmiddel.

Dat Reve ervoor gekozen heeft *Bezorgde Ouders* niet iets nieuws te laten zijn, maar een boek van herhalingen, zowel inhoudelijk als stilistisch, zowel intern als in verhouding tot de rest van het oeuvre (zie ook de opgelegde vergelijking met *De avonden* die ons al bij de flaptekst wordt aangepraat), dwingt mij het boek als zodanig te beoordelen. En daarbij moet ik mij in de eerste plaats buigen over de herhalingen in het boek.

De herhalingen in *Bezorgde ouders*

Reve presenteert ons in *Bezorgde Ouders* een aantal motieven die door een bijna dwangmatig herhaalde woordkeus met minimale varianten aanwezig zijn op een manier die welhaast treiterend genoemd kan worden. Symbolisch hiervoor is de niet aflatende worsteling van de ons als autobiografisch beschreven opgedrongen hoofdfiguur met het ‘Zanglied voor alle mensen’. Vooral het zoeken naar passende rijmwoorden, deze elementairste herhalingen uit de verskunst, o Ironie!, bezorgt de dichter van het Zanglied onophoudelijk hoofdbrekens. Het is de herhaling zelf die hier gethematiseerd wordt.

Andere neurotisch terugkerende motieven zijn bijvoorbeeld de verdorven vijftienjarige zoon van een kerstboomversiering verkopende vrouw, het bemachtigen en consumeren van alcoholhoudende drank, de gevonden teddybeer, de lieve mooie jonge zwarte katholieke polities, de katholieke dieren, de martelfantasieën rond Eenhoorn, de suikerzieke zwarten, de zwarte krantenbezorgers en de jonge oppasser van de door hun moeder verstoten jonge poema's.

Wie wenst te bestrijden dat Reve deze motieven nauwelijks gevarieerd gebruikt, vindt mij tegenover zich, maar een hele reeks voorbeel-

den aan zijn zijde. Inderdaad, nu eens zijn het 'de hele mooie blonde jonge polities', dan weer 'de lieve mooie jonge zwarte katholieke polities' en misschien zijn het ook nog wel eens: 'de hele mooie blonde jonge zwarte katholieke polities', maar hoe dan ook, de herhaling verzandt in een teveel waar niet meer tegen op te variëren valt, alleen al omdat de lezer de variaties door hun veelheid niet meer als zodanig kan waarnemen, tenzij hij doelbewust en met pen en papier naast zich ernaar op zoek gaat.

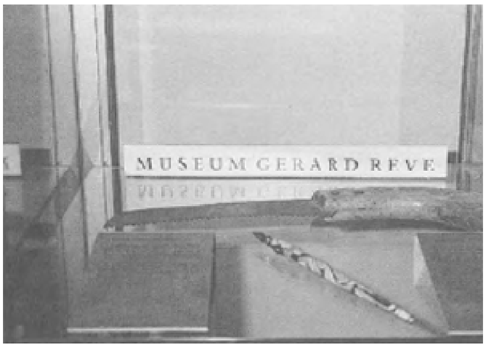
Ik ben ervan overtuigd dat Reve met opzet en satanisch treiterend deze reeks motieven en hun herhalingen aangewend heeft. Het laat zich illustreren door het commentaar, dat hij bij het laatste optreden van de 'waarschijnlijk heteroseksuele student', van wie de hoofdpersoon het kinderbadje gekocht heeft, gegeven wordt: 'Ja, ja,' mompelde hij, 'dat weten we nu wel.' (*Bezorgde Ouders*, bladzijde 310). En waar Reve doelbewust gestreefd heeft naar overdadige herhalingen, gecombineerd met een even overdadig gebrek aan gebeurtenissen, vermoed ik dat hij dit deed met het oog op het tot stand te brengen contrast met de thematische samenvatting van zijn hele oeuvre. Het is van een superieure zelfspot een heel schrijversleven te laten culmineren in een roman over de worsteling van een mislukt auteur, waarin niets tot stand gebracht wordt, een roman die ook nog eens voor driekwart uit herhaling van zichzelf bestaat.

Gevlamde Penhouder en Pennen

[ ] Met de penhouder is de gehele roman 'Bezorgde Ouders' geschreven. Met de pen in de penhouder is een belangrijke brief geschreven. Met de thans los op de penhouder gewikkelde pen schreef de auteur het tweede kladschrift van het 24ste en 25ste hoofdstuk van 'Bezorgde Ouders'.

De penhouder werd circa elf jaar geleden per abuis naar Australië gezonden, vanwaar hij door een wondere beschikking van het lot als onbestelbaar terugkwam.

[Collectie A. de Groot]



Je zou haast gaan denken dat ik overloop van bewondering voor dit boek, en in zekere zin doe ik dat ook, zij het dat ik tegelijkertijd meen het te moeten verwerpen. Als ik ervan uitga dat Reve door zijn werkwijze de herhaling gethematiseerd heeft, moet ik het daarop beoordelen en vind ik daarin de grond voor mijn afkeuring. Reve maakt namelijk vooral gebruik van de herhaling als humorprocédé en al eerder heb ik

betoogd dat achter de bedrieglijke lichtheid van humor en amusement een groot risico schuilgaat. Meer nog dan ergens anders gaat het hier om de perfecte timing en dosering, de geraffineerde variatie en de onopvallende opbouw die meedogenloos leidt naar een alle weerstand vernietigende clou. Maar noodgedwongen zijn dit technieken die bijna alleen op de korte termijn werken.

Wanneer de eerder genoemde bejaarde grootvader één scène lang de stiltes in een gesprek vult met zijn hilariteitverwekkende: 'Ja... ja...', krijgt hij inderdaad de lachers op zijn hand. Doet hij dit vier actes lang, van kwart over acht tot half twaalf, dan wanen we ons bij het Theater van de Lach en is het lachen ons al lang vergaan. En die buurvrouw met haar volkswijsheden blijft leuk als ze er ieder bedrijf één ten beste geeft, meer niet, en dan blijkt deze techniek ook nog, met wat moeite, op de lange termijn te werken, maar het wordt al ingewikkelder. Daarom ook was destijds Fred Haché niet leuk en daarom was Barend Servet zo vervelend. Eén aflevering was het nieuw en oude kaders doorbrekend, daarna konden alleen giechelige pubers er nog hun hart aan ophalen die zich overal tegen af wilden zetten en die alles aangrepen wat afweek om zich ermee verwant te kunnen voelen.

Reve heeft zich in *Bezorgde Ouders* tot de Wim T. Schippers van de literatuur gemaakt. Hij spant zijn herhalingen als humorprocédé over de breedte van een roman en met een frequentie die zij niet aankunnen. Daarmee wordt dit stijlmiddel in neerwaartse richting aangewend en wordt het een trivialiserend element, dat zeker haaks staat op de verheven synthetiserend-thematische inhoud, maar een contrast oplevert dat die inhoud niet versterkt, maar dreigt mee te slepen in die trivialiserende neerwaartse spiraal. Je zou nog de indruk krijgen dat het hele boek nergens over gaat, alsof je vanuit de hoogte op het Utrechtse Centraal Station neerkijkt, overlopend van bewondering voor zo veel technisch vernuft, maar met het gevoel dat er geen trein meer binnenkomt omdat de breedte van de rails niet overeenstemt met de afstand tussen de wielen.

Nee, Frans van der V., kent u hem nog uit het begin van dit verhaal? wist niet wat hij deed, maar hij had het goed begrepen. Het variëren van de herhaling werkt alleen op het juiste moment; niet als het gebukt gaat onder een teveel en niet als je de lezer te lang met onherkenbare varianten om de oren hebt geslagen. Zonder twijfel wist hij instinctief ook, net als alle goede komieken, dat je nooit twee keer dezelfde grap moet vertellen op één avond. Dat *hodie mihi, cras tibi* vertaald wordt met *ik krijg jou nog wel*, is uitzinnig leuk, maar dat in *vino veritas* hetzelfde zou zijn als *met wijn meer mans* wordt al minder en is in zekere zin een herhaling, de herhaling van een procédé, die niet meer werkt. Zeker niet als je ook nog eens aankomt met *masturbi et mastorbi*. Hallelujah, Seth Gaaikema is terug op aarde.

> *'Reve heeft zich in Bezorgde Ouders tot de Wim T. Schippers van de literatuur gemaakt'*

Een principiële kwestie

Nu ik aan het eind begin te komen van deze causerie, wil ik een paar fundamentele vragen aan de orde stellen.

Mag een schrijver zichzelf herhalen of moeten we hem beoordelen op de thematische vernieuwing en ontwikkeling die hij biedt of niet biedt? Mag je *Bezorgde Ouders* veroordelen omdat datgene wat je in eerdere boeken van Reve zo waardeerde (de stijl, de ironie, de thematiek, de geilheid) in het jongste boek zo identiek terugkeert? De vraag stellen, is hem beantwoorden. Ik kan van *Taal der Liefde* blijven genieten, hoe vaak ik het boek ook herlees. Als ik dezelfde elementen terugvind in *Lieve Jongens* kan ik daar evenzeer van genieten, tenzij die elementen ook in hun verschijningsvorm identiek zijn.

Je kunt een schrijver zijn stijl niet kwalijk nemen, behalve als die verwerpelijk is, en dat geldt ook voor zijn thematiek. Als Reves stijl in *De Taal der Liefde* superieur is en in *Lieve Jongens* idem, mag en wil ik hem daar niet op aanvallen. Als de thematiek uit het ene boek in het andere terugkeert, maar niet letterlijk herhaald wordt, acht ik dat geen enkel bezwaar; integendeel, zou ik haast zeggen, zo lang die thematiek nog niet uitgeput is en ook in haar nieuwe manifestatie vermag te blijven boeien. Maar als Reve in zijn volgende boeken weer die man met de aambeien de

zetpillen laat opvreten (‘Ik had ze bij wijze van spreken net zo goed in mijn reet kunnen steken’, 2 x), voel ik mij bekocht. Dat is een vorm van herhaling die niet inherent is aan door God gezegend schrijverschap.

Wanneer *Bezorgde Ouders* mislukt is op basis van een intern stilistisch misverstand, de in neerwaartse zin aangewende herhaling, geldt dat in zekere mate ook voor de smakeloosheid waarmee elementen uit vorige Reveboeken te letterlijk herhaald zijn in dit zijn jongste boek. ‘Als het oorlog wordt, zit je zo weer zonder’, om maar eens een voorbeeld te geven. Het cliché als humorprocédé laat zich niet rijmen met het humorprocédé van de herhaling.

Hoe positief je als lezer je verwachtingen ook kunt spannen, hoezeer je kunt billijken dat een schrijver alleen zichzelf kan herhalen, hoeveel voordeel van de twijfel je een geliefd auteur ook geeft, er is een grens aan de klakkeloosheid waarmee gedram, getreiter en gemakzuchtige letterlijke herhaling geaccepteerd worden.

Enfin, voor ik mezelf te vaak ga herhalen, nog één observatie. Tijdens een bezoek aan Artis vatte in mij de idee post dat ik wist hoe Reve in werkelijkheid ontdekt heeft dat er katholieke dieren bestaan. Bij de kooien van de katachtigen, niet ver van de luipaard (‘een heel vroom dier’), bevindt zich een duidelijk voor het publiek zichtbaar bord met de tekst: *Voertijd 15 00 uur, vrijdag niet.*

Vat u 'm? Vrijdag niet. Katholieke dieren mogen op vrijdag geen vlees eten. Dat mogen ze niet op vrijdag. Hahahaha, vrijdag niet. Dáar zouden ze nou eens een roman over moeten schrijven.

Toespraak tot de leden van het Genootschap voor Tegennatuurlijke Letteren, uitgesproken te 's-Gravenhage op 25 juni 1989

Hans Hafkamp

‘Hij heeft voor mij van pijn gezongen / Bij elke zweepslag op zijn kont’

Notities over slaan en homo-erotiek

Nederland is een land van clubjes. Zo gauw iemand vermoedt dat hij zich op de een of andere manier van zijn buurman onderscheidt, richt hij een clubje op om met gelijkgestemden in contact te komen. Begin 1989 ontving ik een persbericht van de kort daarvoor opgerichte vereniging *Castigatio*. Deze ‘serieuze club met serieuze spelregels’ is van start gegaan ‘om recht te doen aan het eigene van billenkoek bij jongens en mannen’. De term *castigatio* mag overigens ‘bestraffing’ betekenen, maar dat moet in dit verband geschieden ‘ter voldoening van alle betrokkenen’. Hier blijkt meteen het paradoxale karakter van sadomasochisme, want straf waaraan zowel bestraffer als bestrafte genot ontlenen is natuurlijk geen straf meer.

Straf of boetedoening?

Simeon Salomon, ‘Spartan Boys about to be scourged at the altar of Diana’, 1865

Wanneer de erotische aantrekkingskracht van het slaan voor het eerst ontdekt is, zal wel voor altijd in de nevelen van de geschiedenis gehuld blijven. De pseudonieme dominee William M. Cooper wijst er in zijn uit 1870 daterende *History of the Rod* op, dat er zelfs een lange wetenschappelijke discussie gevoerd is over de vraag of ‘flagellatie als straf danwel flagellatie als boetedoening de oudste van de twee soorten geseling was’. Maar ‘de door de oude polemisten verhaalde feiten zijn zo verloren in woorden en verborgen in Latijnse aanhalingen, of zo versnipperd in noten en commentatoren, dat het een taak van niet weinig moeite wordt het kaf van het koren te scheiden’. Voor dominee Cooper bestaat er over deze vraag uiteindelijk weinig twijfel, want ‘lichamelijk *straffen* is even oud als de zonde’. De vrijwillige geseling ontstond volgens hem als imitatie van de straf. Maar waar vrijwilligheid bij bestraffing haar intrede doet, daar kan ook de lust ten tonele verschijnen. Misschien speelde lust al een zekere rol bij wat Cooper ‘de grootste van alle merkwaardigheden rond slaan’ noemt, de ‘vrijwillige kastijdingen die werden uitgevoerd door de Spartaanse jongens

van Lacedemonië. [...] Jongens genoten ervan een hele dag gegeseld te worden voor het altaar van Diana, bij de jaarlijkse flagellatie-wedstrijd. De “moedigste” jongen, als we dat woord mogen gebruiken, was hij die het grootste aantal slagen kon verdragen - hij droeg de prijs weg, of werd in ieder geval winnaar van de wedstrijd.’

Rug of billen?

Cooper staat in zijn uitputtende studie over het gebruik van de zweep stil bij nog een andere oude controverse, namelijk die over de plaats waarop de straf moet worden toegediend. In de geschiedenis van de mensheid zijn er voorbeelden te vinden van straffen op welhaast elk deel van het lichaam, op voetzolen bijvoorbeeld en op handen. Maar veruit het populairst zijn toch wel de rug en het zitvlak en deze delen vormden dan ook het onderwerp van de geleerdenstrijd.

Tegenstanders van het geselen van de rug wierpen op dat dit tot beschadigingen van interne organen zou kunnen leiden en ook vaak leidde. Voorstanders ervan brachten ondermeer naar voren dat het ontbloten van het achterwerk onzedelijk zou zijn. Helemaal ongegrond is deze bewering natuurlijk niet, want de kont ‘draagt eveneens bij aan de schoonheid van de [menselijke] soort, omdat die zelf in staat is tot een grote mate van schoonheid,’ zoals Cooper schrijft.

Dit oordeel heeft al een lange geschiedenis, wat bijvoorbeeld blijkt uit de vele lofzangen op jongenskontjes die in het twaalfde boek van de *Anthologia Palatina* zijn te vinden. Zo dichtte Dioskorides van Nikopolis ruim twee eeuwen voor onze jaartelling:

Sosarchoios van Amphipolis heeft een kontje zo wulps - van Eroos, die schelm, gekregen - zo trapt die zelfs Zeus tegen de schenen, want zijn billen zijn beter dan Ganumèdes' benen. (vertaling Charles Vergeer)

Ondanks, of misschien ook wel dankzij, deze erotische component zijn de billen het lichaamsdeel geworden dat het veelvuldigst aan bestraffing bloot is komen te staan.

Men zou verwachten dat de strijdvraag over rug of kont in de hedendaagse SM-praktijk niet meer speelt, omdat de belangrijkste uitgangspunten van sadomasochisme zijn dat de partners geen blijvend letsel aan hun sessie over mogen houden en dat het seksueel opwindend moet zijn. De vraag ‘rug of kont?’ blijkt echter nog wel degelijk te leven, alleen is de reden waarom hij gesteld wordt een andere.

Larry Townsend wijst er in *The Leatherman's Handbook II* op dat de Europese, en vooral de Engelse geseltraditie overeenkomt met zijn eigen uitgangspunt: ‘Mannen worden staand geslagen; jongens krijgen hun straf gebogen. Ik kan mij de bron niet herinneren, maar iets dat ik jaren geleden las over slaan in Engelse gevangenissen duidde erop dat slaag op de billen geseling op de rug verving omdat de resultaten van het laatstgenoemde met machotrots getoond konden worden, terwijl het eerste een zaak voor schaamtevol verbergen was: de gestrafte man was vernederd door behandeld te worden “als een jongen”.’

Slaan en erotiek van de mannelijke achterpacht (om deze fraaie, door A. Moonen gemunte omschrijving maar eens te benutten) werden door Gavin Dillard kort en bondig in een gedicht samengebracht:

He says i'm only
interested in his butt

i wanted to
deny it but my
first thought is to

turn him over
my knee

Opvoeding met een vleug erotiek

Slaan van jongens; het Engelse schoolsysteem is er beroemd danwel berucht door geworden. Al vroeg lijkt dit slaan ook een erotische component gehad te hebben, of, om het preciezer te zeggen, reeds in de zestiende eeuw was de fervente *flogger* Nicholas Udall (hoofd van Eton van 1534 tot 1543) erotisch niet ongevoelig voor zijn leerlingen, wat uiteindelijk tot een proces leidde. De negen jaar dat hij het bewind over Eton voerde deed hij dat met zeer harde hand. Vaak werden jongens tot bloedens toe geslagen. Zo is het bekend dat een andere opvoeder, Cook, in de zestiende eeuw hoofd van St. Paul's, een jongen zo afranselde dat die er voor de rest van zijn leven zes littekens op zijn rug aan overhield. (De blijvende herinnering aan tuchtiging werd door Gerard Reve ooit - in *Oud en Eenzaam* - beeldend omschreven als ‘het raster der wreedheid’.)

Maar, zoals gezegd, Nicholas Udall stond niet

alleen bekend om zijn voorkeur voor slaan. Zijn seksuele omgang met de aan zijn hoede toevertrouwde jongens was in het oog lopend en continu. In 1543 stelde dat hem aan chantage bloot. Jonathan Gathorne-Hardy beschrijft deze affaire in *The Public School Phenomenon* als volgt:

Hans Holbein, 'Het tirannieke spel van de schoolmeester', 1516-17

> Twee leerlingen, Cheney en Hoorde, werden betrapt bij het stelen van zilveren beeldjes en tafelzilver van de school. Het lijkt waarschijnlijk dat ze dreigden Udalls seksuele uitspattingen te onthullen, tenzij ze vrijgelaten zouden worden, en hij nam de handschoen op. In elk geval, ze beschuldigden hem van de grofste seksuele misdragingen en betrokken hem bij de diefstal. De gehele zaak werd onderzocht door de Kroonraad, indachtig dat onlangs een wet aangenomen was die op de uiterste homoseksuele overtreding - sodomie - de doodstraf stelde. Udall werd vrijgesproken van de diefstal maar schuldig bevonden aan al het andere.

Udall had het geluk dat bovenmeesters zelden opgehangen werden en zijn straf werd dan ook omgezet in gevangenisstraf. Na een aantal jaren werd hij vrijgelaten en direct daarop aangesteld als hoofd van een school in Westminster.

De geheime lusten van Algernon Charles Swinburne

In de eeuwen volgend op de val en het herstel van Udall zou het erotische aspect van het slaan op Engelse scholen (en daarbuiten) niet naar de achtergrond verdwijnen. Mario Praz schrijft in zijn wereldberoemde *The Romantic Agony*: 'Het lijkt een vaststaand feit te zijn dat seksuele flagellatie in Engeland met grotere frequentie gepraktizeerd wordt dan elders.' Het wekt dan ook geen verwondering dat er in dit verband gesproken werd over *Le vice anglais*. Praz brengt dit onderwerp vooral ter sprake in verband met de dichter Algernon Charles Swinburne, die een vergaande interesse in flagellatie had. Hoewel Swinburne in een brief ooit gewag maakte van zijn 'walging voor Platonische liefde', publiceerde hij (anoniem) in het Victoriaanse pornotijdschrift *The Pearl* een tweetal lange gedichten waarin de lezer uitgenodigd

wordt zich te verlustigen aan de bestraffing van een jongen. Nu is dit ook weer niet zo verwonderlijk voor een auteur over wie zijn biograaf schrijft, dat hij ‘was gefascineerd door alle vormen van seksuele deviantie’.

In *The Pearl* nummer II, mei 1880, verscheen ‘Frank Fane - A Ballad’, bestaande uit tweeëntwintig strofen, waarvan ik er hier enkele citeer:

> The master said to the schoolboy,
> As it fell on a day
> ‘All the rest are to go
> Frank Fane is to stay.
> I set you all free
> From the birch and the cane,
> Not a boy shall be swished,
> Not a boy but Frank Fane.’
>
> [...]
>
> ‘Any boy that enjoys
> A fine flogging to see,
> I give leave to stay here
> With Frank Fane and me.
> They will see his white bottom,
> When they see it again
> I don't think they'd fancy
> It belongs to Frank Fane.’

While the rest went a playing
In the hall there were four,
Frank Fane and his master
And two fellows more.
There were three there for pleasure
And one there for pain:
How they giggled and grinned
At the funk of Frank Fane.

[...]

Now his comrades they took him,
Each grasping a hand,
And gaily accomplished
The master's command.
They swayed down his body,
Rolled up his shirt-tail,
And poised up his buttocks
That a stroke mightn't fail.

[...]

Now Arthur's and Redgy's
Own bottoms were sore,
But they knew that Frank Fane's
Would be terribly more.
And each was too glad
To forget his own grief
In seeing Frank's flesh
In the state of raw beef.

Said Arthur to Redgy,
'We've often been stripped,
All three of us together,
And jollily whipped;
But now we're both masters,
And crickey! it's fun
To see Frank Fane catching
Three foggings in one.'

[...]

O! firm was his muscle!
And supple his wrist,
And he handled the Rod
With a terrible twist,
But muscles grow weary,
And arms lose their powers,
There's an end for all nice things,
For floggings - like flowers.

Swinburne's bijdragen aan *The Pearl* vormen niet zijn enige toevoeging aan de flagellantistische literatuur. Tussen 1861 en 1881 werkte hij met tussenpozen aan het door Mario Praz *unprintable* genoemde *The Flogging Block*, waarin, aldus Philip

Henderson, ‘zijn verbeelding genotvol speelde rond het onderwerp van het slaan van kleine jongens op Eton’.

In het begin van de jaren zestig begon Swinburns ook aan zijn eerste serieuze poging tot een prozawerk, *A Year's Letters*, waarin zijn geobsedeerdheid door de lichamelijke tuchtigingen op Eton ook de kop opsteekt. In de inleiding geeft een van de hoofdpersonen, Redgie Harewood, uitgebreid en trots op van de geselingen die hij op school moet ondergaan. De bezorger van deze roman in brieven, Francis Jacques Sypher, meent dat deze verhalen ‘geschikt zijn om de lezer zich ongemakkelijk te doen voelen, hoewel ze zonder twijfel uit het leven gegrepen zijn, en gelijksoortige verhalen kunnen heden ten dage in meer dan een enkele respectabele jongensschool gehoord worden.’

Swinburne was overigens bij lange na niet de enige of de laatste die dit aspect van de kostschool in zijn werk bezong. Timothy d'Arch Smith meent in zijn studie over de door pedoerotische sentimenten geïnspireerde literatuur van rond de eeuwwisseling dat ‘het hele vraagstuk van het voorkomen van deze perversie in de Engelse literatuur aandacht vraagt’. En hoewel er sinds het verschijnen van zijn boek in 1970 studies verschenen zijn over zowel de (kost)school-literatuur als over de Engelse geobsedeerdheid door *swishing, birching, flogging, whipping, flagellation* (om maar enkele synoniemen te noemen), behoort de definitieve studie naar het raakvlak van beide nog steeds tot de desiderata.

Een boek voor onder de toonbank

De flaptekst van een recente heruitgave van Coopers *History of the Rod* maakt er gewag van dat deze studie ten tijde van de eerste verschijning ‘een boek voor onder de toonbank’ moet zijn geweest, maar de schrijver zelf stelt in zijn voorwoord dat het ‘niet werd

samengesteld voor wellustelingen noch voor preutsen'. Elders wijst hij er op dat er 'verschillende serieuze, sentimentele en satirische gedichten' zijn over slaan, 'maar, helaas, deze zijn te grof voor "de gewone lezer".' De omstandigheid dat Cooper zich op een algemeen publiek richtte zal er de oorzaak van zijn dat hij wel toegeeft dat er aan het slaan 'romantische en komische kanten' zitten en daar voorbeelden van geeft, maar dat hij het expliciet erotische aspect zwaar onderbelicht laat. Hoewel Cooper er in het begin van zijn boek melding van maakt dat in middeleeuwse kloosters geseling ondermeer gold als straf voor 'onzedelijkheden van welke soort ook met jongens of andere monniken', lijkt het bij doorgaande lectuur opeens alsof homoseksualiteit in zijn flagellantistisch universum niet voorkomt. Totdat hij opeens, een kleine vijfhonderd pagina's verder, in het laatste hoofdstuk, 'Miscellaneous flagellation', met het geval van Sir Eyre Coote voor de dag komt.

Problemen voor een officier

Op 25 november 1815 moest Luitenant-Generaal Sir Eyre Coote voor de Lord Mayor van Londen verschijnen naar aanleiding van een aanklacht over onwelvoeglijk en onzedelijk gedrag, die was ingediend door de leiding van Christ's Hospital. Nader onderzoek bracht de magistraat tot de conclusie dat de generaal weliswaar een daad van ongehoorde gekheid had begaan, maar dat er geen enkele grond was voor de veronderstelling dat die daad zou zijn voortgekomen uit een verdorven of criminele neiging. Hij verklaarde de zaak niet ontvankelijk.

De geruchten die ondertussen over het gedrag van Sir Eyre Coote de ronde waren gaan doen, hadden echter zulke afmetingen aangenomen dat Zijne Koninklijke Hoogheid de Hertog van York het noodzakelijk achtte een onderzoek in te stellen naar de feiten die ten grondslag lagen aan deze geruchten over zijn ondergeschikte. In eerste instantie informeerde hij bij de Lord Mayor en deze antwoordde hem dat Sir Eyre Coote op een dag een school was binnengestapt en onwelvoeglijke gesprekken met de jongens was begonnen, waarin hij hen vroeg of ze geslagen wilden worden en hen vertelde dat ze hem ook zouden mogen slaan. Voor de Hertog van York was dit antwoord reden genoeg een drietal hoge militairen een nader onderzoek naar deze praktijken in te laten stellen. Eén van de verklaringen die werden afgelegd tegenover dit driemanschap, was afkomstig van de vijftienjarige Edward Deane. Hij vertelde dat Coote op een zaterdag voor kerst de school was binnen komen lopen:

> Hij vroeg of hij ons mocht slaan en hij zou ons dan zoveel geld geven. Nadat hij me verschillende vragen had gesteld, vroeg hij of hij me zou slaan. Ik stemde toe. Hij zei dat hij me een shilling en zes penny zou geven voor zes slagen. Ik deed mijn broek naar beneden en hij sloeg me. Nadat hij mij geslagen had, sloeg hij een andere jongen. Vervolgens vroeg hij of er nog meer geslagen wilden worden; ze zeiden nee, en hij vroeg of we hem wilden slaan. Na zijn verzoek sloegen sommige jongens hem. Ik hield zijn horloge vast terwijl hij geslagen werd.

Dat Coote een zekere voorkeur voor Edward Deane aan de dag had gelegd blijkt niet uit diens verklaring, maar wel uit de verklaring van de veertienjarige Henry Seagrim:

> Een heer kwam binnen [...] en vroeg hoe vaak de meester sloeg. Wanneer iemand van ons geslagen wilde worden, zou hij ons geld geven. Hij vroeg Deane in het bijzonder; hij is de grootste jongen. Terwijl hij met Deane stond te praten, kwam Mears binnen en vroeg hem hoe hij het maakte en schudde zijn hand. Hij vroeg Mears of hij geslagen wilde worden. Hij zou hem een shilling en zes penny geven. Mears wilde dat niet voor minder dan twee shilling. Hij sloeg Mears en Deane. Hij vroeg me hem te slaan. Mears lag op de tafel, Deane stond. Baily was eerst, Mears tweede en ikzelf derde. Dezelfde roede. Hij deed zijn broek naar beneden en zijn hemd vanachter naar boven. Hij hield het zelf omhoog. Hij zei dat hij drie shilling voor ons allen zou geven. De zuster kwam binnen terwijl hij zijn broek weer vastmaakte en vroeg waarvoor hij kwam. Ze

> dacht dat hij niet met goede bedoelingen was gekomen en stuurde een jongen eropuit een bode te zoeken, ze sloot de deur en sloot hem op.

Coote begreep wel dat het er voor hem niet al te best uitzag en probeerde de zuster te bewegen hem te laten gaan. Die gaf daaraan echter geen gehoor. Toen de bodes kwamen bleken zij Coote niet te kennen, maar ze hadden wel al eerder gehoord over hem en zijn behoefte jongens te slaan en zelf geslagen te worden. Het tribunaal kreeg nog verscheidene andere verklaringen van dezelfde strekking. Bovendien werd naar voren gebracht dat Sir Eyre Coote niet bij zijn volle verstand was en dat de onverklaarbare excentriciteiten en dwaasheden in zijn gedrag en optreden enkel uit krankzinnigheid voortkwamen en niet toegeschreven konden worden aan verdorven of criminele neigingen. In de eindrapportage stelde het onderzoeksteam echter dat het gedrag van Sir Eyre Coote dan mogelijk wel uit geestesgestoordheid voortgekomen mocht zijn, maar dat hij ten tijde van zijn ontmaskering ‘zichzelf zodanig onder controle leek te hebben dat hij zich ten volle bewust was van de onzedelijkheid van zijn handelwijze, en in staat de meest behoedzame en beleidvolle middelen aan te wenden om verdere onthulling te voorkomen.’ Het resultaat van dit onderzoek was dan ook dat Sir Eyre Coote geruisloos van zijn post werd ontheven.

Het flagellantistisch universum van dr. Schertel

‘Nachher’, foto van V. Sagittarius

Hoewel Cooper in zijn *History of the Rod* duizenden feitjes en details aandraagt over het slaan, kun je niet zeggen dat hij zich daarbij duidelijk vermeit in de erotische aspecten van zijn studie-object. De naam Sade treffen we er bijvoorbeeld in het geheel niet inaan. Voor een - zo mogelijk nog uitputtender - overzicht van de erotische aspecten van het slaan, was het wachten op Dr. E. Schertel, die tussen 1930 en 1932 te Leipzig de vier banden van zijn *Der Flagellantismus als literarisches Motiv* publiceerde. In dat laatste jaar verscheen van zijn hand ook het tweedelige *Der erotische Komplex*, waarvan deel twee *Der Komplex der Flagellomanie* tot onderwerp had. Ondertussen was Schertel in 1931 ook nog opgetreden als redacteur van *Flagellantismus und Gesetz. Eine Kampf- und Verteidigungsschrift*, waarin toentertijd bekende seksuologen als Magnus Hirschfeld, Fedor von Zobeltitz en Paul Englisch het onderzoek van Schertel in bescherming namen tegen de beschuldiging van pornografie en de beslagname die daarvan in een aantal Duitse steden het gevolg was geweest. Schertels werk behoort zonder twijfel tot wat Boudewijn Büch ooit

noemde ‘de rijk-beplante wildernis van Duitse publikaties uit de glorietijd van de cultuurfilosofische en seksueelwetenschappelijke gekte’. Ook zijn werken zijn, evenals die van vele andere Duitse seksuologen uit de eerste decennia van deze eeuw, soms zeer omvangrijk. En ook Schertel heeft de meest curieuze seksuele varianten in geschrifte vastgelegd zonder dat hij daarmee de suprematie van het heteroseksuele recht-op-en-neer ter duscussie stelde.

Schertels werk werd ooit omschreven als ‘die Musterkollektion weiblicher Ärsche in allen Stellungen und Beugungen’. Voor wie weet dat Schertel ook de auteur is van werken als *Die Eroberung des weiblichen Körpers* en *Das Weib als Göttin* zal deze kenschets niet echt als een verrassing komen. Dit wil echter niet zeggen dat wie geïnteresseerd is in de homoseksuele variant van het slaan in Schertels werk niets van zijn gading zal vinden. Tot op heden ken ik alleen het vierde deel van *Der Flagellantismus als literarisches Motiv*, waarin de ‘Selbstpeinigung’ en ‘Der Mann unter der Rute’ aan de orde komen. Vooral dit laatste hoofdstuk, dat met meer dan tweehonderd bladzijden overi-

gens een boek op zich is, biedt een aardig zicht op Schertels opvattingen over homoseksualiteit.

Voor Schertel is de seksuele daad een *strijd* en inherent daaraan is ‘dat beide partners of “tegenstanders” zich op een of andere manier “actief” gedragen en dat pas tijdens het verloop van de strijd uitgemaakt kan worden welke van beiden in de “passieve” rol gedrongen wordt.’ Een ‘biologisch toeval’ is er echter de oorzaak van dat de uitkomst van deze strijd in de praktijk minder open is dan de theorie zou doen vermoeden. Kortom, de anatomie van de menselijke geslachtsorganen dringt de vrouw doorgaans in de passieve rol.

De volgende stap in Schertels betoog is dan dat ‘de begrippen “actief” en “passief” (nauw verbonden zijn met) de begrippen *lust* en *lijden*, resp. pijn, en we zijn in het algemeen geneigd “actief” en “lust” en “passief” met “lijden” te identificeren [...].’ Schertel meent dat deze koppeling zeker niet noodzakelijk is, maar dat ook in het ‘overwonnen worden’ een ‘lustcomponent’ aanwezig is. Omdat de man, zoals gezegd, niet *per definitie* de actieve rol vervult, is het heel goed mogelijk dat ook hij uit de passieve rol lust kan putten. Schertel stelt vervolgens: ‘Bijzonder sterk zal dit verlangen naar “passief” genieten zich bij een man ontwikkelen, wanneer zijn seksuele karakter uiterst machtige vrouwelijke complexen bevat, zodat hij dat “overwonnen worden” als het eigenlijke doel van de seksuele strijd ondergaat.’ Dit verlangen naar seksuele onderwerping komt overigens niet alleen bij uiterlijk ‘vrouwelijke’ mannen voor. ‘Het is hier zoals met homoseksualiteit in het algemeen, die absoluut niet altijd met “vrouwelijkheid” verbonden hoeft te zijn, maar ook in zeer “mannelijke” mannen te voorschijn kan komen, zoals de complete klassieke oudheid ons leert.’

Schertel en de naamgevers van het sadomasochisme

De sterke homoseksuele component in de masochistische man treft Schertel ondermeer aan bij Severin, de hoofdpersoon in Leopold von Sacher-Masoch's beroemde *Venus im Pelz*. Severin put namelijk niet alleen genot uit het feit dat zijn uitverkoren meesteres Wanda ook andere minnaars heeft, maar hij raakt zelfs onder de bekoring van de belangrijkste onder hen, die hij in gedachte als volgt becommentarieert:

> Hij is bij God een mooie man. Nee, hij is een man zoals ik nog nooit in levende lijve gezien heb. In het Belverdere staat hij in marmer uitgehouwen, met dezelfde slanke maar toch ijzeren musculatuur, hetzelfde gelaat, dezelfde golvende lokken, en wat hem zo kenmerkend mooi maakt, is, dat hij geen baard draagt. Wanneer hij minder slanke heupen had gehad, zou men hem voor een verklede vrouw hebben kunnen houden, en dan de eigenaardige trek om zijn mond, die de tanden iets zichtbaar laat zijn en het mooie gezicht op dit moment iets wreeds verleent - Apollo die Marsyas pest. Nu begrijp ik de mannelijke Eros en bewonder Socrates, die tegenover zo'n Alcibiades deugdzaam bleef.

Illustratie van Richard Steen, uit: Asger Lund, 'The Boy and the Dagger', 1963

Wie dacht dat Schertel hiermee het masochisme bij de man voldoende verklaard had, houdt geen rekening met de aard van de seksuologie

in het vooroorlogse Duitsland. Er gaat volgens Schertel nog heel wat meer in deze mensensoort schuil dan alleen een homoseksuele component. De kans bestaat namelijk dat een masochist zichzelf tot fetisj maakt, 'in zoverre dat hij zelf ten opzichte van zijn partner alleen nog als "ding" of "zaak" wenst te zijn en elke relatie met, of inachtneming van zijn persoon uitgeschakeld wil zien.' Nauw hiermee verbonden is een narcistische inslag bij de masochist en die kan al snel doorslaan naar regelrecht egoïsme: 'Het gefetisjeerde subject zoekt en streeft niets anders na dan *zijn* genot en de vraag of de partner daarbij ook genot beleeft of niet, laat hem volkomen onverschillig. De liefhebber zegt weliswaar niet: "Voor mij de lust en voor jou de last," maar hij denkt bij zichzelf: "Voor mij de lust door de last, en wat de ander ondergaat, gaat mij niets aan."'

'De auteur is ook als man homoseksueel, al is het dan ook in het verborgene van zijn geest'

Of dit alles nog niet genoeg is moet de lijdensbeluste man ook nog over een zekere mate van koketterie beschikken, om daarmee de meester(es) voor zichzelf te interesseren. Maar dit vormt geen probleem, want die koketterie vloeit haast vanzelf voort uit het narcisme, dat Schertel al eerder bij masochisten geconstateerd had. En om de cirkel dan weer min of meer rond te maken brengt dit narcisme hem weer terug bij het '*homoseksuele complex*, dat voor de lijdensbeluste man karakteristiek is'. In het vervolg van dit hoofdstuk ziet Schertel kans om deze kenmerken van de masochist in verschillende *case histories* steeds weer boven water te krijgen. Schrijft een masochist bijvoorbeeld aan zijn meesteres: 'Ik zie door je laatste brief, dat je alleen vrouwen waarachtig lief hebt. Ik kan het me voorstellen. Ook ik zou, als ik vrouw was, van vrouwen houden,' dan becommentarieert Schertel: 'De partner wordt dus als lesbisch onderkend, en de auteur toont voor deze aard instinctief begrip en keurt hem goed. Hij zegt zelfs, dat hij ook zo zou zijn, *als* hij vrouw was. Dit "als" kan men net zo goed weglaten, want de auteur is ook als man homoseksueel, al is het dan ook in het verborgene van zijn geest.'

Pas helemaal aan het eind van dit hoofdstuk komt Schertel met enige *cases* waarin homoseksualiteit onomwonden een rol speelt. Zo publiceert hij een vele pagina's lang portret van een 'Culo' genoemde masochist, dat hem anoniem is toegestuurd. Culo doet al het mogelijke om overtredingen te begaan die met de roede bestraft worden. Opmerkelijk is het dat deze straffen door negers worden uitgevoerd. Zoals de auteur schrijft: 'De Fransen hadden voor dit soort tuchtigingen opzettelijk koloniale soldaten ontboden, om de vernederende werking van de tenuitvoerlegging zo mogelijk te vergroten. Men kan zich tenslotte nog voorstellen, dat een masochistisch ingestelde mens zich bij gelegenheid door een mooie dame of een beschaafde heer geselen laat, maar om zich deze behandeling door een halve wilde te laten gevallen, is toch wel een heel sterk staaltje.' Schertel voegt daar aan het eind van het verhaal aan toe, dat hem uit nader ingewonnen inlichtingen duidelijk geworden is dat 'Culo' zich 'door de zwarte tuchtmeesters na afloop van de bestraffing pederastisch gebruiken liet. Ook de schrijver van het bericht geeft in een van zijn andere mededelingen toe, dat Culo zich ook door hem in de anus copuleren liet.' Voor de inzender van dit verhaal is het overigens maar goed dat hij zich niet bekend heeft gemaakt, want Schertel geeft in een moeite door ook een analyse van diens seksuele gesteldheid: 'De

verslaggever zelf is als homoseksuele sadist te beschouwen. Misschien ook is hij alleen maar een verkapte masochist, wat bij zijn gelijkgeslachtelijke instelling niet ongeloofwaardig hoeft te lijken. Daarbij moet niet onvermeld blijven, dat het hele verslag in veel details de verdenking doet rijzen, dat het hier in ieder geval gedeeltelijk om fictie gaat, en wel om de wensdroom van een masochist,

die zijn sensaties beschrijft vanuit het standpunt van de door hem zo begeerde ‘toeschouwer’.’

Het moge duidelijk zijn dat men maar beter niet onder het ontleedmes van dr. Schertel terecht kon komen. In dit vierde deel van zijn omvangrijke werk toont hij zich eigenlijk maar één keer in verlegenheid gebracht, en wel door het polymorf-perverse karakter van de werken van D.A.F. de Sade. Diens oeuvre genoot veel belangstelling van de Duitse seksuologen en Schertel kon er dan ook niet - zoals Cooper - omheen, maar de diagnose kost hem enige problemen: ‘Hoewel het gevoelsleven van Sade haast uitsluitend in de actieve richting ingesteld was, zijn er ook bij hem ogenblikken te vinden van passieve pijnbelustheid en lijdenslust, die in dit geval natuurlijk als getravesteerd sadisme te duiden zijn, voor zover in deze chaos van gevoelens überhaupt nog zulke diagnoses gesteld kunnen worden.’

Gerard Reve en het gefantaseerde slaan

Slaan en erotiek. Wie daar in Nederland over schrijft komt vroeg of laat bij Gerard Reve uit, die niet voor niets enige tijd De Sade een hommage bracht door zichzelf met de titel Markies te tooien. Hoewel reeds in vroeger werk van Reve een zekere gefascineerdheid door wreedheid aan het daglicht trad, is de eerste echte aanwijzing voor het sadomasochisme, dat in zijn latere werk zo'n op de voorgrond tredende rol zou spelen, te vinden in de twee fragmenten uit de roman *In God We Trust*, die werden gepubliceerd in 1957. Vooral het tweede fragment, ‘Eric raadpleegt het orakel’, is wat dit betreft opmerkelijk.

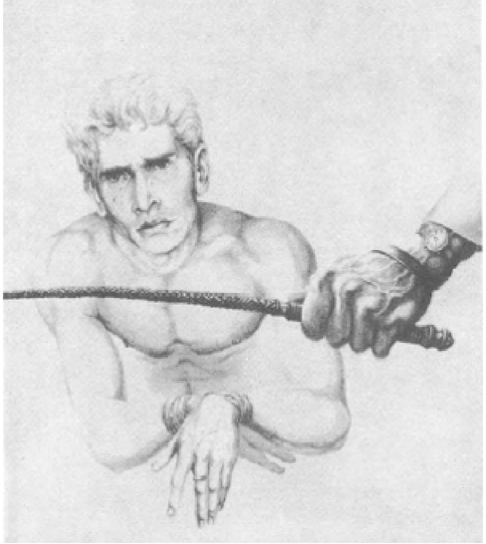
Eric, de hoofdpersoon, bevindt zich met zijn vrienden op het station, waar net een trein aangekomen is. Eric's aandacht wordt getrokken door een van de passagiers, een jongen: ‘Hij had een grijs windjak aan en droeg een strak sluitende, gladgestreken Texasbroek, die op de hoeken van de opgezette zakken bezet was met koperen klinknageltjes. Zulke stukjes metaal hebben wel een sterk ontroerend effect, dacht Eric.’ Eric's fantasie begint op hoge toeren te draaien: ‘“Die jongen heeft in ieder geval leiding en discipline nodig,” zei Eric. “Dat zie je zo. Je kunt bijvoorbeeld aan zijn haar heel goed zien, dat hij tot de moeilijk opvoedbare jeugd behoort, en dat hij aan zeer strenge tucht moet worden onderworpen.”’ Hoewel zijn vrienden enigszins afstandelijk op deze mededelingen reageren, vervolgt Eric zijn betoog met verve: ‘“Hij is moeilijk en ongezeglijk,” sprak Eric luid, terwijl hij de naderende gestalte scherp in het oog hield. “Hij zal zich zeker niet gemakkelijk onderwerpen aan alle ondervragingen en bestraffingen, die dagelijks nodig zullen blijken. Hij belooft telkens weer opnieuw dat hij zich beteren zal, en dat hij het nooit meer zal doen, en smeekt om geloof aan zijn woorden omdat hij bang is, maar de tuchtiging moet nu eenmaal plaatsvinden.”’ De aard van deze martelingen wordt Eric gewaar wanneer de jongen hen gepasseerd is en zich bukt om de riem rond zijn koffer beter vast te snoeren. ‘Eric kon nu vaststellen dat zijn zware schoenen lichtbruin waren, dat hij grijze sokken droeg, en ook dat hij een leren riem om had. “Hij heeft het werktuig tot zijn eigen bestraffing in tweevoud bij zich,” zei hij, nu weer iets zachter sprekend. “En die twee versleten plekken in zijn kleren! Is het niet een wonder dat het precies de plaatsen zijn waar hij moet worden getuchtigd? Niet alleen in de gestalten van

Gods schepsels, maar zelfs in de kleding die hun lichamen omsluit, en zelfs in de voorwerpen die ze als bagage met zich mee voeren, openbaart zich Zijn doelmatigheid."' Eric's gedachtenspinsels leiden nog even tot een actie van een van zijn vrienden, maar de jongen met het koffertje kan uiteindelijk toch het station verlaten.

Het is moeilijk te bepalen in hoeverre de sadomasochistische, of zelfs alleen de erotische, ondertoon van dit fragment in de jaren vijftig in Nederland onderkend werd. Voor één persoon moet het in ieder geval anderhalf jaar later duidelijk zijn geworden, en wel voor de schrijver Jac. van Hattum. Die trof namelijk aan het eind van een brief die Reve op 13 februari 1959 aan hem richtte, het volgende kwatrijn aan:

Laatst geseld' ik een mooie jongen
Die 'k, uitgekleed met riemen bond;
Hij heeft voor mij van pijn gezongen
Bij elke zweepslag op zijn kont.

Het slaan van jongens blijft Reve bezighouden, want een jaar later schrijft hij zijn vertelling *A Prison Song in Prose*, die hij echter tot 1968 in portefeuille zal houden. En dat was waarschijnlijk niet onverstandig, aangezien hierin de heetgebakerde fantasieën van Eric tot de verhaalwerkelijkheid zijn doorgedrongen. Een verhaalwerkelijkheid die zich overigens lijkt af te spelen in de sprookjesachtige omgeving van *Pornotopia*. Er gaan geruchten als zou *A Prison Song in Prose* aanvankelijk werkelijk als pornografie geschreven zijn. Of dit waar is weet ik niet, maar het verhaal is zeker als zodanig te genieten. Het zou niet misstaan in voor de hedendaagse homoseksuele SM-liefhebber bestemde bladen als *Drummer* of *Honcho*.



Tekening van Thomas Koolhaas voor de eerste uitgave van 'A Prison Song in Prose, 1968

De jaren vijftig, waarin bovengenoemde werken ontstonden, kenmerken zich voor Reve door een zoeken naar de vorm die hem waarin hij zich het best kan uiten. Het aantal publikaties in boekvorm dat in deze jaren verschijnt is uitermate gering; veel werk - zoals de roman *In God We Trust* - werd uiteindelijk niet voor publikatie geschikt geacht. Rond 1960 ontwikkelt hij de vorm die hem uit de impasse zal halen, de reisbrief. Zijn werk pretendeert niet langer fictie te zijn, maar krijgt een autobiografisch karakter. Het opmerkelijke nu is dat Reve zijn homoseksualiteit zonder problemen - én zonder problematisatie - opneemt in het beeld dat hij van zichzelf schetst, maar dat hij - zoals Gert Hekma eerder aantoonde - het sadomasochisme nauwelijks tot de verhaalwerkelijkheid laat doordringen. (Zelfs in *A Prison Song in Prose* is de verteller eerder toeschouwer dan participant in de tuchtiging.) Slaan speelt alleen een rol in herinneringen (die, zoals de herinneringen aan zijn verblijf in Indië, vaak ook weer een fictief karakter hebben) en fantasieën en weet daarin - én daardoor - vaak de lust tot ontbranding te brengen. Maar zelfs in deze fantasieën kan slaan niet zuiver met het oog op lust gepraktizeerd worden. Er is altijd een aanleiding nodig in de vorm van een verhoor of een bestraffing.

Een vraag die in dit verband tot op heden niet is beantwoord, is in hoeverre er in het communistische denkgoed uit de jaren dertig inderdaad sprake was van de 'communistische pornografie' over gemartelde arbeidersjongens, et cetera, die door Reve in *Oud en Eenzaam* aansprakelijk wordt gesteld voor zijn erotische fantasieën. Geheel ondenkbaar lijkt het bestaan ervan mij binnen een maatschappelijk onderdrukte

leer namelijk niet. Ook het vroege Christendom kende tenslotte een rijk scala aan op de meest grove wijze mishandelde martelaren.

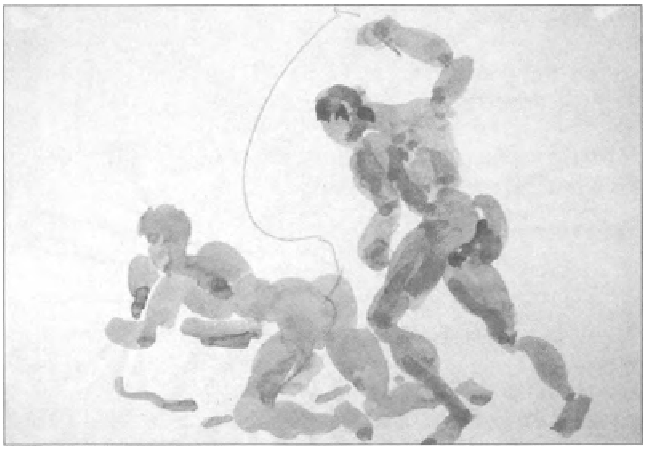
Het zou te ver voeren hier nog verder in te gaan op de functie die de sadomasochistische lustfantasie in Reve's werk heeft, maar wel komt de vraag op of de duidelijke aanwezigheid ervan in het werk van een gerenommeerd auteur bijgedragen heeft aan de maatschappelijke acceptatie van het sadomasochisme, zoals Reve's verwerking van homoseksualiteit dat dáárvoor zeer waarschijnlijk wel gedaan heeft.

Werkelijkheid of fantasie?

Gert Hekma beschreef ooit Patrick, de bewaker die niet mag toekijken in de jeugdgevangenis uit *A Prison Song in Prose*, als ‘gekleed als een moderne leernicht’. En dat is niet ten onrechte, want kan hij niet zo de

befaamde Amsterdamse leerbar de Argos binnen komen lopen?: '[...] een bewaker van ongeveer vijfentwintig jaar met een zwarte pet, een zwart lederen jack en een zwarte katoenen broek kwam de kamer binnen, zijn donkerbruine, zware laarzen klonken op de vloer.'

De laatste jaren is de leersubcultuur binnen het homoseksuele uitgaansleven een steeds prominentere plaats gaan innemen. Hoewel het algemene geloof, zelfs binnen andere segmenten van de homosubcultuur, luidt dat binnen de leerwereld het sadomasochisme, knevelen, slaan en andere variaties, een overheersende rol spelen, is dat zeker niet waar. Wijlen Rob, 'de hogepriester van het sadomasochisme', zei me daarover in een interview eens: 'In de Argos komen heel veel mensen, die misschien wel in leer geïnteresseerd zijn, maar die er meer komen voor de gezelligheid, dan om er een SM-relatie te vinden.'



Duncan Grant, S/M-tableau, 1989

Een ander aspect van sadomasochisme, dat vaak verwaarloosd wordt, is het feit dat de fantasie er een erg grote rol bij kan spelen. In sommige voorlichtingsboeken, zoals het eerder genoemde *The Leatherman's Handbook II* van Larry Townsend, dat ooit - ook alweer met een religieuze verwijzing - 'de bijbel' van de leerscene is genoemd, krijgt de fantasie nagenoeg geen aandacht. De lesbische SM-activiste Pat Califia geeft de fantasie wel een belangrijke rol in het essay dat zij bijdroeg aan de bundel *S and M: Studies in Sadomasochism*: 'Op een bepaald moment zal ik altijd een zweep gebruiken. Sommige onderliggers houden ervan gegeseld te worden tot ze bont en blauw zijn. Anderen vinden alleen al de aanblik opwindend en willen misschien het gesuis ervan in de lucht horen of het handvat in en uit zich voelen bewegen. Een zweep is een uitstekende manier om ervoor te zorgen dat iemand hier en nu is. Ze kunnen er niet van wegkijken en ze kunnen niet aan iets anders denken.'

De mate waarin dominant en onderligger elkaars wensen en fantasieën aanvoelen en in daden kunnen omzetten, bepaalt natuurlijk voor een groot deel de kwaliteit van het pak billenkoek, als dat toch gegeven gaat worden, zoals Hans Ouwens nog eens onderstreept na zijn gesprek met het bestuur van Castigatio: 'Niet iedere boerenlul kan zo maar even de dominant uithangen. Meesterschap is een gave. Het vraagt talent en scholing.' De sekretaris: 'Slappe hap' denk ik wel eens terwijl iemand druk met me bezig is. Ik laat hem dan wel doorgaan, maar met zo iemand spreek ik later natuurlijk niet meer af.' Ook klappen krijgen doe je niet zomaar. Het is niet 'even

met je kont omhoog en afwachten maar'. Daar is meer voor nodig. Alleen een echte kunstenaar weet de dominant in hoogste staat van exaltatie te brengen.'

Dat sommige jongens die kunst uitstekend verstaan bracht Gavin Dillard zijn lezers in poeticis onder de aandacht:

he seems to
do everything he can
to get spanked

i suppose if i had
a butt like his
i'd be the same way

Gebruikte literatuur

Anoniem, 'Homo-spanking vereniging opgericht,' in: *GA-Magazine* 37, februari 1989.
Boudewijn Büch, 'Het orgasme van Lorre of de gekte van de Duitse wetenschap,' in: *Het Orgasme van Lorre, Nieuwe verhalen, gedichten en artikelen*. Samengesteld door M. van Amerongen en R.O. van Gennep. Amsterdam: Van Gennep, 1983.
William M. Cooper B.A. [ps. van James G. Bertram], *An Illustrated History of the Rod*. Ware: Wordsworth Editions, 1988. Oorspronkelijke editie 1870.
Gavin Dillard, [Gedichten], in: *The Son of the Male Muse. New Gay Poetry*. Edited by Ian Young. Trumansburg: The Crossing Press, 1983 Jonathan Gathorne-Hardy, *The Public School Phenomenon*. Hardmondsworth, etc.: Penguin Books, 1979^2.
Ian Gibson, *The English Vice. Beating, Sex and Shame in Victorian England and After*. London: Duckworth, 1978.
Hans Hafkamp, 'Rob: "Het moet vies zijn, maar een hoge kwaliteit hebben",' in: *GA-Magazine 37, februari 1989*.
Gert Hekma, '... Een man, zo wreed en geil...'? Aantekeningen over wreedheid en herenliefde bij Reve en Sade,' in: *Reve Jaarboek 3*. Onder redactie van Arnold Greidanus en Hans Hafkamp. Baarn: De Prom, 1986.
Philip Henderson, *Swinburne, Portrait of a Post*. New York: Macmillan Publishing Co., 1974.
Hans Ouwens, 'Spankingvereniging Castigatio. Klaarkomen hoeft niet,' in: *Sek. Lesbisch- en Homoblad*, juli/augustus 1989.
Mario Praz, *The Romantic Agony*. Translated by Angus Davidson. London, etc.: Oxford University Press, 1970.
Gerard Reve, *Archief Reve 1931-1960*. Baarn: De Prom, 1981.
Gerard Reve, *Oud en Eenzaam*. Amsterdam: Maarten Muntinga, 1989. Oorspronkelijke editie 1978.
Gerard Kornelis van het Reve, *A Prison Song in Prose*. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep / Thomas Rap, 1968.
Gerard Reve, *Schoon Schip 1945-1984*. Amsterdam: Manteau, 1984.
Dr. E. Schertel, *Der Flagellantismus als literarisches Motiv, Band 4*. [Fotografische reprint van de uitgave] Leipzig: Parthenon Verlag, [1932].
Dr. E. Schertel, *Fetisch und Fantasie*. Hamburg: Eros Publishing, o.J. Timothy d'Arch Smith, Love in Earnest. Some Notes on the Lives and Writings of English 'Uranian' Poets from 1889 to 1930. London: Toutledge & Kegan Paul, 1970.
Algernon Charles Swinburne, *A Year's Letters*. Edited by Francis Jacques Sypher. New York: New York University Press, 1974.
Larry Townsend, *The Leatherman's Handbook II*. New York: Modernismo Publications, 1983.
Thomas Weinberg & G.W. Levi Kamel, *S and M. Studies in Sadomasochism*. Buffalo: Prometheus Books, 1983.

Paul van Capelleveen

Vrijstaat. Uitweg. Thuiskomst.
Over H.G. Liebentrau

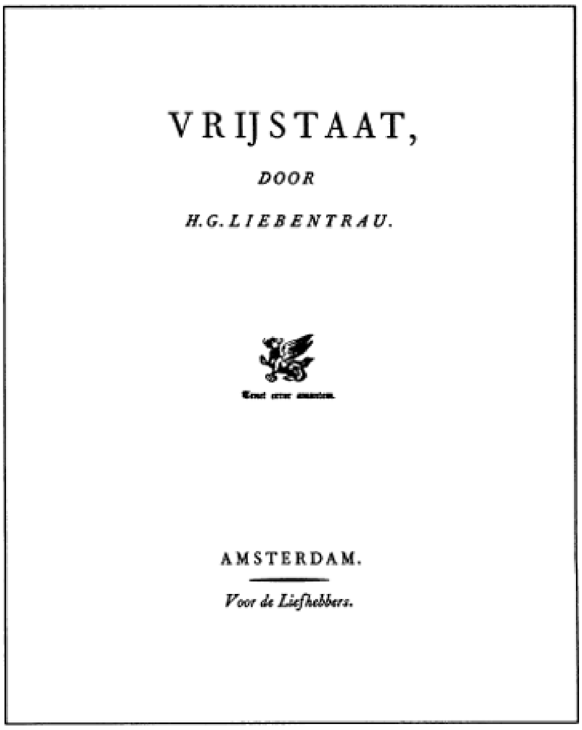
Welke dichter staat al op zijn achtste in de krant? En hoeveel dichters debuteren pas omstreeks hun veertigste? En sterven vijf jaar later?

Debuut

Peter Heringa, geboren in november 1945, was zo'n wonderkind, begon als dichter laat met publiceren en toen hij in oktober 1987 overleed, was hij nog net geen 42. Hij groeide op in Beek, Limburg, waar hij zichzelf als kleuter leerde lezen en waar hij in de vijfde klas van de lagere school als bezienswaardigheid werd ontdekt. De krant kreeg lucht van zijn jeugdige eruditie en met de jaren kreeg Heringa het moeilijk: ‘Ik werd op mijn zestiende jaar al door de dood gekust, geloofde ik’. Hij deed een poging tot zelfmoord en vertrok in 1963 naar Amsterdam, studeerde aan de Universiteit van Amsterdam aanvankelijk Nederlands, later Portugees en ten slotte Engels. In geen enkel vak studeerde hij af. Hij verzamelde boeken, bestudeerde boeken, leerde boeken uit zijn hoofd en werkte vanaf 1965 enkele jaren bij Antiquariaat Schuhmacher, voornamelijk als bibliograaf en corrector van catalogi.

Peter Heringa beschouwde 1986 als een rampjaar, omdat behalve de schilder Wim Schuhmacher ook de kunstenares Madeleen Brinkman overleed en bovendien zijn eigen zestien jaar oudere minnaar, de gedragspsycholoog van Zuid-afrikaanse origine, Ron Ramsay. Dit jaar, het op één na laatste van zijn leven, werd zo een knooppunt van emoties en herinneringen. Zijn vriend ontmoette hij in 1968. Vijf jaar eerder zag hij Ger Kleis voor het eerst, die nu, in 1986, zijn In Memoriam-gedichten drukte en verspreidde. Diens pers ‘Sub Signo Libelli’ publiceerde ook Heringa's debuut, in 1982: *Vrijstaat* (in een oplage van 70 exemplaren).

Pseudoniemen


VRIJSTAAT,

DOOR

H.G. LIEBENTRAU.

AMSTERDAM.

Voor de Liefhebbers.

Peter Heringa maakte lange reizen, vooral door Engeland, Schotland, Ierland en door Spanje en Portugal, maar ook door Zuid-Afrika en Australië. Zuid-Afrika bezocht hij in 1980 met Ron Ramsay, wiens zuster in Johannesburg woonde. De sporen van die reis worden aangetroffen in *Vrijstaat*. Hij schreef dat boek

onder pseudoniem: H.G. Liebentrau. De naam is van een oorspronkelijk Duitse familie die in Zuid-Afrika neerstreek. Hij gebruikte soms ook een ander pseudoniem: Peter Leberecht; een eigenaardige naam voor iemand die zo hoekig in het leven stond als Heringa en afkomstig van Ludwig Tieck die onder datzelfde pseudoniem zijn volkssprookjes uitgaf in 1797.

Liebentrau klonk natuurlijk niet minder curieus: de liefdes van Peter Heringa waren niet zonder complicaties. Zijn verhouding met Ramsay werd op het laatst, voornamelijk door hun als estafette beoefende alcoholisme, onhoudbaar: liefde zonder pais en vree; afgedwongen seks; paranoia. Ook in zijn gedichten, zelfs in zijn verbeelding, bleef het ongenoegen inherent aan seksualiteit.

Een enkel idyllisch gedicht werd vervaardigd aan de hand van een atlas met een detailkaart van Zuid-Afrika. De zoon van Rust-en-Vrede die daarin optreedt is Peter Heringa zelf (alweer zo'n beladen pseudoniem). Rust en Vrede is overigens een landgoed in Zuid-Afrika waarover Dorothea Fairbridge schreef in haar boek *Historic Houses of South Africa* (1922):

> 's Middags belandden we in een streek van rijke boeren en slechte wegen. [...] In de slaapverwekkende hitte reden we naar Helderberg, omgeven door de wijngaarden van Nietgegund en Rustenburg, voor we tussen diepdoorgroefde rotswanden de weg naar Rust en Vrede vonden. Dit maakte vroeger deel uit van het naastgelegen landgoed Bonte Rivier, dat werd verdeeld tussen de twee zonen van de oorspronkelijke eigenaar, Laurens Liebentrau, die beide woonhuizen omstreeks 1776 bouwde.

De oudste van die twee zonen heette H.G. Liebentrau: Hendrik Godfried (1797-1846) - zowel H.G. Liebentrau als Peter Leberecht stammen dus uit 1797! - en hij kreeg 7 kinderen. De bundel *Vrijstaat* telt niet voor niets 7 gedichten, waarvan het middelste het langste is en de reis van Dorothea Fairbridge in omgekeerde richting beschrijft. Die reis gaat veel verder, dat is de plicht van de inversie, naar onrust en extase, diagonaalgewijs door Zuid-Afrika en wie er die goede atlas bij opslaat ziet op de kaart links onder het beginpunt het plaatsje Rust (vlakbij Kaapstad) en rechtsboven, aan het einde van de route, het plaatsje Vrede.

De zoon van Rust-en-Vrede is ook de zoon van een gefantaseerd, maar topografisch reëel, Zuid-Afrika. Heringa hield van namen en bezweringen. Dergelijke woorden reduceren waanzin tot onzin, wanorde tot waanorde, schokken tot ritme en drankzucht tot een toast.

Een dronk op het terras van La Concorde

Kerel! (Jou krijg ik nog, mooi stuk verdriet
in je net pak.) Thans gaan wij over tot
de Tweede Annexatie van de Vrijstaat.

Bij oudoom Van de Wereld hing een prent
van Donkerpoort, oker en ros gehoogd.
De zoon van Rust-en-Vrede gaat zijns weegs.

Mooi weer ligt klaar voorbij de Helderberg.
Motor met zijspan voegt zich in het plan.

De eerste ordonnans weet nog van niets.

Springfontein met de dauw. Brandfort geloogd.
Edenville in verharsend middaglicht.
Heilbron, Vereeniging. We komen er.

Voortrekkershemd, smerige khaki shorts.
Je hemd valt verder open. Langs je borst
lekt een zout spoor dat ik traag volg omlaag.

De Vrijstaat werd, zoals de geschiedenis dat noemt, ontwikkeld uit twee gebieden, waarvan er een ten noorden van de Vet Rivier lag: daar woonden de Voortrekkers; vandaar dat hemd. De eerste annexatie van de Vrijstaat vond plaats in 1848, de tweede in bovenstaand gedicht, dat op zijn beurt geannexeerd werd door Gerrit Komrij, die het opnam in de herziene uitgave van zijn bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten* (1987).

Twee besluiten

Nu dan: de seks. Heringa was - het zal in deze speciale aflevering van BZZLLE-

TIN geen verbazing wekken - homoseksueel. er is veel dat hij niet afmaakte, maar het had weinig gescheeld of hij was aan de seksualiteit nooit begonnen:

Vijf jaar geleden, op een dag als deze,
ging ik een keer uit wandelen met E.
Wat nu. Ik was nog niet verliefd geweest.

We lagen in het gras zonder te praten.
Wat nu. Ik had nog niemand aangeraakt.

Met wat omhelzingen was het bekeken.
E. kreeg de zenuwen. (Afrukken homaar.)

Ik wandelde voortaan wel weer alleen.

Tien jaar alweer. Ik ben er nog niet uit.

Al twintig jaar. Nu is het wel genoeg.

Hij nam omstreeks die tijd, tegen zijn vijfendertigste, de twee ingrijpende besluiten die zijn leven veranderden. Zijn eerste besluit kwam aan de orde in het laatste gedicht van *Vrijstaat*: voortaan zou hij zijn gedichten niet langer onder zich houden, maar publiceren, zij het voornamelijk in kleine oplagen en soms in een literair tijdschrift Maatstaf.

Het tweede besluit, het onderwerp van bovenstaand gedicht (waarmee de bundel opent), was om een operatie te ondergaan. Een besnijdenis, om de niet-medische term te gebruiken, die hem eindelijk bevrijdde van zijn fimosia (extreme voorhuidsvernauwing). Hij moest 35 worden om zijn eerste orgasme te ervaren en het is hem kennelijk goed bevallen, want hij heeft er sindsdien vaak over geschreven. Het seksuele repertoire bleef beperkt tot masturbatie, enkele strelingen en eenvoudig sadomasochisme.

'De poëzie van Heringa wilde echter zijn dan de realiteit'

Confidenties

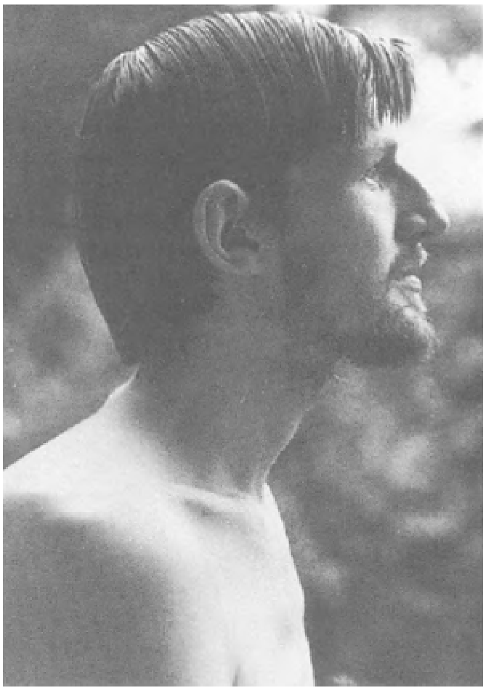
Ik zal niet proberen te bewijzen dat moderne homoseksuele literatuur niet bestaat (homoseksualiteit kan onderwerp zijn, de personages kunnen homoseksueel zijn, dat is alles: er zijn geen speciale thema's of gebeurtenissen meer die homo-codes bevatten); het is al zo vaak gedaan, de laatste tien jaar. Poëzie is in de mode, pornografie niet. Seks en poëzie: gaan ze nooit samen? De beschrijving van seks doet er hier niet toe, het gaat om de evocatie ervan. Zoals weemoed of haat niet worden beschreven, maar opgeroepen in het gedicht, zo zal ook de lust verbeeld worden. Seks is niet zoals humor een retorisch middel, niet meer althans. Er is dan ook weinig opwindende (of schokkende) erotische poëzie.

Maar Heringa wist zijn woorden soms zo te gebruiken, dat de lezer een gevoel van schaamte zal onderdrukken. Wordt de ene minuut in verheven termen gesproken

over liefde, de volgende kan dat omslaan in platheid of haat en daarbij hanteert Heringa op handige wijze het voyeurisme van de lezer die aarzelt bij elke nieuwe ‘confidentie’; maar de vertrouwelijkheid is bedrieglijk. Welke seks-ervaringen worden ons voorgeschoteld? Wat was geil volgens Heringa en wat vond hij van seks? Eén ding valt onmiddellijk op: de dichter zeld als spil van zijn poëzie. Het lijkt soms of geen ander onderwerp mag worden aangeroerd en als een dergelijke veronderstelling tot conclusies mag leiden, dan deze: schrijven en leven botsten met elkaar, er was rivaliteit tussen verbeelding en werkelijkheid. De poëzie van Heringa wilde echter zijn dan de realiteit, dwingender, definitief, duidelijker. Maar wie doorgaans gedichten schrijft van 7 regels, maakt een zelfportret in flarden en de flarden zijn zo klein, dat we wel een portret kunnen reconstrueren, maar niet zijn zelfportret: het kan evengoed doorgaan voor het onze.

Zo is het ook met de homoseksualiteit in zijn poëzie: die geeft een aardige indruk van enkele aspecten van de Amsterdamse homo-scene. Daarin heeft Heringa als voorganger Jacob Lowland's *Gay stud's guide to Amsterdam and other sonnetts* (1978), maar de schrijver daarvan, James S Holmes, concentreerde zich op de scene en portretteerde zichzelf, terwijl Heringa, met

zijn beperkter arsenaal aan ervaringen en zijn grotere woordenschat, zichzelf portretterend een indruk van het homo-leven gaf. Het is het verschil tussen een dichter die homoseksualiteit als een 'identiteit' zag en iemand die dat niet deed.



Peter Heringa, 1978 (foto: Madeleen Brinkman)

Uitweg

Een inventarisatie na de dood van Ron Ramsay werd gesteld 'In d-mineur':

> 'Ik ben de jongen die jou nakeek, toen. (...)
> De dreumes die z'n grote broertje zocht. (...)
> De dief van je verleden en je lijf.
> De dwaas die onbeschaamd heeft liefgehad. (...)
> De dichter die er niets meer aan kan doen.

Zowel Ramsay als Heringa zien we nu als personage, wier onderlinge verhouding ons voor problemen stelt. Passiviteit is voor de laatste poëzie van Heringa het sleutelwoord. Die werd alleen bepaald door zijn wens om 'getrouwe' poëzie te schrijven (het valt niet te ontkennen dat eerlijkheid iets passiefs heeft), ook seksueel wilde hij afhankelijk zijn, de 'slaaf' die zijn 'meester' zegt wat hij doen moet met tepel of kont.

Het laatste gedicht dat tijdens zijn leven werd gedrukt heette 'Depressie'. Het eerste dat na zijn dood verscheen: 'Gehoorzaamheid':

> Het leer stond je fantastisch. Met geweld
> begon je aan je duivels werk. Fervent
> hield je mijn sprakeloze keel omkneld.

Op een ansichtkaart over ‘wild, rough, tender Amsterdam’ schreef hij: ‘I'm only tender’ en daarmee belanden we in de afdeling strelingen, zoals ‘Quasi una romanza’:

Maar jij vertrouwt het zoete
Gestreel en rilt heel even.

De intimiteit sprak niet voor zichzelf. Het was een staat die veroverd moest worden, geannexeerd, tussen de Sonesta-koepelkerk en het Singel in Amsterdam:

Ze hadden jaren uitgekeken op
een plat, een blinde muur, een stomme kerk.
Aan deze kant van de bevuilde ruit
stonden ze, hoorbaar zwijgend, en ineens
omhelsden ze elkaar. Het leek wel echt.

‘Maar nu wordt alles anders. We gaan weg.
De hoogste tijd. Nu gaan we leven waar
geen schaduw valt over ons voortbestaan.
Onder de zon daar staan we sterk.’

Er slopen grote woorden in die tekst.
Zonder fiducie ging hij aan het werk.

Er komt geen sodemieter van terecht.

Dat bood een mooie woordspeling, maar geen uitweg. (Waar Heringa de ene flauwe woordspeling op de andere stapelt, is dat van deze uitzichtloosheid de consequentie.) *Uitweg* verscheen bij Sub Signo Libelli in 1987 en was een vervolg op *Vrijstaat*. Het geheel zou een trilogie worden. Deel 3 raakte aan het eind van zijn leven zoek en is nog niet verschenen, maar

inmiddels zo goed en zo kwaad als dat kan gereconstrueerd onder de titel: *Thuiskomst*.

Masturbatie

Waar drankmisbruik en gebrek aan ervaring elkaar te hulp schieten, krijgt de seksuele daad rituele trekken. Impotentie doodt de spontaniteit tenslotte: er moet, wil het lukken, een plan worden gemaakt, fetichisme sluipt in het spel en omkleedpartijtjes bieden uitkomst. Het 'fantastische' leer is niet het enige uniform dat aangaf hoe de verbeelding uitsteeg boven de realiteit. Zelf droeg Heringa graag zijn 'tropenkostuum' (inderdaad: 'smerige khaki shorts') en over een hopman 'in oude stijl' schreef hij:

> O dolle hoed, o lustig ribfluweel.
> Ja reken maar dat ik er nòg van kwijl.
> Mijn hand gleed langs mijn jongensdeel.
> Je stond er als de brenger van het heil.
> Ik keek me door de tentspleet bijna scheel.

De mengeling van verwachting, zelfbevrediging en lulligheid doet denken aan de masturbatiescènes in Gerard Reve's romans *De taal der liefde* en *Lieve jongens*, waarin de zelfbevrediging ook fungeert als signaal van onbevredigdheid.

De poëzie van Heringa heeft geen sensueel karakter; de seksuele passages zijn weinig mysterieus. De dingen worden blootgelegd om hun symboliek. De wat wrange ontevredenheid demonstreerde hij vooral in de gedichten die kort voor en na de dood van zijn vriend ontstonden. Van opwinding kwam toen niets meer, hij wilde seksloos leven, een betere minnaar dan Ron kon hij toch niet krijgen, vertelde hij. Het klonk als een overbodig excuus, het was volstrekt gespeend van ironie. In 'La Bernaiserie' bekende hij:

> Mooie meneren laten me steenkoud.
> Ongure plaatjes winden me niet op.
> De vriend van al die tijd is aan z'n end.

Misschien slaat de volgende uitspraak van E.M. Cioran ook op Peter Heringa: 'Masochisme hoort bij alle mensen die een geestelijk avontuur aangaan. De behoefte te lijden - anders lukt het niet 'jenseits' van zichzelf te geraken. Het zijn allemaal mensen met masochisme, èn grootheidswaan. Ze zien slechts 'ik... en God'. Ongelooflijk, het beeld dat men van zichzelf maakt. Maar het kan tevens zeer vruchtbaar zijn. (...) Men krijgt er vooral last van als men eenzaam is. Dat zijn de interessantste ogenblikken van het leven. (...) Absoluut alleen zijn - alleen dan krijgt het leven een zin, als alles is opgehouden, alleen het ik niet. (Interview, NRC Handelsblad, 14 augustus 1987.)

De toegang tot hotel 'Arcadia'

Hoe kom ik aan de bak?
        Wat staat me daar.
Geen sjoege van die knaap. Een vrijer binnen,
of wat? Het is al laat. Kom bij de baas.

Onder z'n leren jek heeft hij niets aan.
Eerst maar in z'n stug borsthaar rondgewoeld.
Niet zo'n gladakker als Sebastiaan.
Hij zucht al heel gedienstig. Stel je voor
hoe, liefdeloos vernederd en vertrapt,
hij half gekeeld zwicht tot bekentenis
in een of ander hortend idioom.
De simpelste bewoordingen volstaan.

Ik heb de juiste toon nog niet te pakken.
Daglicht komt aangedreven. Door zijn haar
strijkt ochtendwind.
    Zijn ogen staan op ver.

De zijne wel. In *Vrijstaat* is dit gedicht de tegenhanger van ‘Bij het verlaten van de woonboot “Spes”’, waarin het ook ‘al licht’ wordt en de verbeelding ‘zich vermant’ tot de realiteit: ‘Geloof je daar nog in? (Stel me wat voor.)’ Terwijl hij zijn geest polijstte, verlangde het lichaam een andere behandeling: vernedering, ontbering. En de geest herinnerde zich die bewerkingen in een ongepoetste vorm: als een ideaal en als een geheel.

In zijn paranoia rekende hij nu eens de een, dan weer de ander tot zijn vijanden, maar elke constructie maakte plaats voor een andere: ‘ik klim uit een dal’, zei hij dan. Zo herinnerde hij zich Ramsay, met wie hij niet een vlekkeloze vriendschap genoot, als de ideale vriend, die hij misschien had kunnen zijn of af en toe geweest

is. In zijn gedichten, niet geschreven in de beste aller stemmingen, komt de waarheid meer aan zijn trekken. Over masturbatie schreef hij zo een aantal gedichten, waaruit blijkt dat sperma voor de twintigste eeuw is, wat de tranen voor de negentiende eeuw waren (de vrouwen niet te na gesproken).

> Zaad lag over zijn hele body heen

schreef Heringa over de dood van Ramsay, in de reeks ‘Blessure’. En:

> Hoe hij zich aftrok weet ik ook nog wel.

Wij weten het niet, want hier houdt de confidentie op. Maar dat de masturbatie niet altijd even makkelijk verliep en iets mechanisch had, kan worden opgemaakt uit regels als in ‘Xadrez’:

> Mijn kiemen stonden al een tijdje droog.
> De top die ik bereikte was niet hoog.

En in ‘Grootjongensfontein’:

> Je staat te sjorren wat je kunt.
> In flinke gutsen komt
> Het vocht eruit, verdomd.

Het orgasme moest net als de intimiteit worden veroverd, verslagen misschien: alsof een stelling op een bewijs wachtte. De prestatie viel samen met de annexatie van de waarheid in zijn poëzie. Zo besluit het gedicht over het sjorren, na het orgasme, met de veelzeggende regel:

> De werkelijkheid andermaal gegund.

De mens heeft een huis gebouwd en een boom geplant, wat nu? ben je geneigd te denken bij zoveel jaloezie op de realiteit. De plechtige werkelijkheid wordt, misschien daarom, nogal eens bespot en mag hier het gevolg zijn van vehement sjorren! Zo kent ook ‘Vrijstaat’ die plechtige momenten (over geneukt worden):

> Een griffioen bewaakt het labyrinth
> waarbinnen zijn substantie in mij dringt.
> Achteloos worden we dooreen gemengd.
> Een quodlibet waar ik geen stem in had.

En daarop:

> 's Anderendaags - 't is zonde dat je 't zegt -
> Kun je al niet meer zitten van de pret.

En elders:

> Het avondeten zwijgend bij elkaar.
> Een onverhoedse streling en je schrikt.
> Het is al weer voorbij. De zure kwak
> wordt met een kale handdoek afgewist.

Het is deze liefdeloze werkelijkheid die hij opzocht en ontvluchtte in zijn poëzie.

Verbeelding

De verbeelding was echter een boze droom, gemodelleerd naar de realiteit. De vlucht bood dan ook geen ontsnapping, maar een confrontatie. De fantasie diende niet om de zaken mooier voor te stellen dan ze waren, maar om ze in een ander perspectief te plaatsen, ze te verhelderen en onder woorden te brengen. Het kijken naar de werkelijkheid speelt echter nauwelijks een rol. Er zijn veel details, maar het zijn namen, symbolen. We vinden weinig observaties, nooit extensieve beschrijvingen: iedere buitenwereld is samengebald tot een betekenisvolle kern. Als er al kijken is, is er een Oog dat opengaat. Maar dat oog kijkt niet, er wordt zelfs niet in dat oog gekeken. Het oog wordt, in het slotgedicht van *Vrijstaat*, opgevoerd als bewijsstuk, als herinnering, als symbool. Het oog als symbool van het uitzicht staat veelbetekend tussen de andere decorstukken van de uitzichtloosheid. Even knipoogt het, en een oud panorama wordt 'geciteerd'.

Heringa, met zijn inwaartse blik een narcistisch dichter, zette al zijn motieven (geluk, weerzin, lijden, seksualiteit, de gewaarwording van het dichten, zinloosheid) naar zijn hand, maar zijn enige thema was zijn eigen leven: de teloorgang, het persoonlijk verlies, ouderdom, kortom, de minst particuliere thema's. Vandaar de situaties die hem boeiden en die verband hielden met vitaliteit, literatuur en muziek; vandaar de intimiteit: opdrachten aan vrienden, motto's en allusies voor enkelen; vandaar de korte vorm: de beperking tot 7 regels, uit bescheidenheid en onwil.

Als er wordt gekeken, dan naar symbolen: de abstracte werking van de werkelijkheid. Het concrete zelf veranderde in een symbool en op deze manier kwam zijn poëzie neer op kunstreligie, verstoorde ascese. Niet zijn eigen verbeelding telde, het waren de grillige bedenksels van het lot die hij benoemde, het was de verbeelding van de werkelijkheid zelf. Hij onderging niet zozeer de ervaring van het leven, als wel de schok die de geopenbaarde betekenis ervan teweegbracht:

We lagen
een poosje samen op het zachte mos.
Hoe krijg ik het verdorie voor elkaar.
Een jongetje van zo-en-zoveel jaar.
Hij keek me te verwilderd uit zijn ogen.

‘Niet zijn eigen verbeelding telde, het waren de grillige bedenksels van het lot die hij benoemde’

Hoe en waar ook de seksualiteit werd ‘gewonnen’, als niet bekende aarzelingen het avontuur op afstand hielden - de gedichten zelf hadden een huiselijke component, als bij een Pierre Kemp in herfsttooi; moderner en expliciet. De seksuele handelingen vonden in zijn gedichten plaats in bed, in een kamer zonder uitzicht, maar ook in een bos, in een tent, op een berg, in het gras, in een pisbak en in de duinen. Bij Heringa is de seks, hoe ongemakkelijk ook, iets alledaags: de homoseksualiteit komt aan de oppervlakte van de poëzie, zonder oppervlakkig te worden. En het is niet om deze reden alleen dat ik graag in zijn verzamelde gedichten zou bladeren. In die soepele stijl van Heringa worden soms zulke koppige regels geschreven dat je als lezer vergenoegd van het ene gedicht overspringt naar het volgende. Kreeg Heringa het leven nooit onder de knie, zijn poëzie is vaak zeldzaam levendig.

Harry G.M. Prick

Op weg naar een interpretatie

Over P.C. Boutens' gedicht 'Na den overval'

Inslapen in Weimar

Aan het tijdschrift De Gids van december 1910 droeg P.C. Boutens een tiental gedichten bij waaronder, als voorlaatste, 'Inslapen in Weimar'. Twee jaar later werd dit gedicht opgenomen in de toen verschenen eerste druk van *Carmina*, een bundel die sindsdien vijf maal werd herdrukt, laatstelijk in het in 1968 uitgekomen eerste deel van P.C. Boutens' *Verzamelde lyriek / 1898-1921*.

Zeventig jaar na de openbaarmaking van 'Inslapen in Weimar', ondernam ik een poging dit mij sinds lang intrigerende gedicht te analyseren. Het resultaat van mijn toenmalige inspanningen zag uiteindelijk het licht in de vorm van een artikel: 'Inslapen in Weimar', dat - voorzien van de opdracht 'Aan Johan Polak, uitgever van P.C. Boutens' - werd afgedrukt in het tijdschrift Maatstaf van oktober 1980. Naar aanleiding van die publikatie mocht ik enkele brieven ontvangen, waaronder ook een uit Malaga, de woonplaats van een gewaardeerde medewerker aan Maatstaf, te weten E.B. de Bruyn. Aan diens autobiografie die, onder de titel *Uit een leven*, medio september verschijnen zal als nr. 175 in de prestigieuze Privé Domeinreeks van uitgeverij De Arbeiderspers, zal de huidige èn de toekomstige geschiedschrijving van de Tegennatuurlijke Letteren bepaald niet straffeloos kunnen voorbijgaan.

Uit de betreffende brief, van 27 november 1980, liet zich aflezen dat E.B. de Bruyn - anders dan Wouter Blok - met mijn analyse van Boutens' gedicht grotendeels kon instemmen. Tevens was hij zo vriendelijk mij een en ander te vertellen over zijn eerste kennismaking met Boutens. Dat zijn mededelingen naar meer, naar véél meer smaakten, liet ik in mijn dankwoord ondubbelzinnig uitkomen. Toch zouden er drie jaar verstrijken voordat Maatstaf van januari 1984 E.B. de Bruyns artikel 'Van Prikkebeen tot Boutens en Terug' behelsde (p. 32-46). Laatstelijk sprak De Bruyn zich uit over Boutens in Maatstaf van april 1985: een artikel over de *Strofen van Andries de Hoghe*, waaraan hij - om de afstand tussen hem en Prof. Dr. W. Blok duidelijk aan te geven - als ondertitel meegaf: 'Een lekepraatje' (a.w., p. 66-73).

In verhoor

P.C. Boutens

Uit het eerstgenoemde artikel citeer ik thans: ‘Het is een feit dat Boutens’ jeugd voor efebofielen een nog betrekkelijk veilige periode was, tenminste als ze niet al te zeer aan de weg timmerden. De sectarische repressie van Regout kwam dat in 1911 veranderen en luidde weldra als het ware een drijfjacht in op liefhebbers van minderjarigen (zie ook in Bloks werk,

blz. 78 met noot 62). Daardoor moet ook Boutens zich bedreigd hebben gevoeld. De neerslag daarvan lijkt mij waar te nemen in het zeer mooie strofische gedicht 'In Verhoor' uit *Zomerwolken*, bundel verschenen in 1922, dus niet zo lang na een berucht Haags 'zedenschandaal' (1920). Dit gedicht verdient een diepgaande studie zowel wat de exegese als de aanleiding betreft want ik acht het niet onmogelijk dat er concrete feiten aan ten grondslag liggen. Wat het ook geweest moge zijn, ik vrees dat de hooggestemde mysticus en idealist zich misschien te ver in de grove realiteit gewaagd had. Wellicht zijn die concrete feiten, áls ze bestaan hebben, reeds lang door nijvere onderzoekers achterhaald en in dat geval hoop ik dat ze mij mijn onwetendheid vergeven: ik ben maar een buitenstaander, bijna een buitenlánder, die enkele persoonlijke herinneringen ophaalt. (...) Wat ik precies bedoelde naar aanleiding van 'In Verhoor' is dat Boutens het talent en de neiging scheen te hebben onaangename ervaringen bij wijze van compensatie en *Ueberwindung* in prachtige verzen boven de banale werkelijkheid uit te tillen en te vergulden. In de eerdere bundel *Stemmen* beschrijft 'Na den Overval' eveneens iets dergelijks maar korter, vager en cryptischer. Ook daar wordt een onverkwikkelijk voorval (beroving bij erotisch contact zoeken?) van een veel hoger en troostrijk plan bezien. In dezelfde zin zou men zelfs kunnen zeggen dat de hele ideëele constructie opgebouwd in de *Strofen van Andries de Hogh*e ten dele een defensief bastion is tegen de discriminatie van de homofiele geaardheid, een zo hoog en edel verweer dat zij daardoor onaanvechtbaar wordt. We mogen dit ook uitgedrukt zien in de schuilnaam: enerzijds een verheffing in de literaire adelstand van het prozaïsche 'Jan van Drooge', anderzijds aanduiding van de *Erhabenheit* waarmee de auteur zich ver boven een maatschappij van normale burgers geplaatst acht.'

Na den overval

Vijf jaar later hebben de door E.B. de Bruyn aanwezig veronderstelde 'nijvere onderzoekers' zich nog steeds niet gebogen over het gedicht 'In Verhoor' uit de bundel *Zomerwolken* en evenmin heeft enige publikatie het licht gezien over 'Na den overval', het eerste gedicht uit de afdeling 'In den vreemde', met welke afdeling de bundel *Stemmen*, uit 1907, besluit. De eerste publikatie van dat gedicht vond plaats in het tijdschrift De Gids, 1907, IV, p. 417-418. Mijn betoog houdt zich nu verder uitsluitend bezig met 'Na den overval'. Dat gebeurt zonder enige pretentie mijnerzijds. Een wérkelijke opening van zaken zal ik immers niet kunnen geven. Als ieder ander kan ik slechts *gissen* naar de concrete feiten die aan dit gedicht ten grondslag zouden kunnen liggen. Welbewust heb ik het gedicht geen enkele maal benaderd vanuit enigerlei religieuze sfeer, om aldus een en ander niet nóg ingewikkelder te gaan maken door het aandragen van Bijbelse en daaraan verwante connotaties.

Ook doe ik niet meer dan meedelen tot welke bevindingen en vaststellingen ik tot dusver gekomen ben. Tot dusver, d.w.z. na tussen 1984 en nu het gedicht toch zeker zo'n veertig à vijftig maal te hebben herlezen, al dan niet - voeg ik er meteen aan toe - in combinatie met dat andere en veel latere, óók door De Bruyn genoemde, gedicht 'In Verhoor'. Zowel voor mijn gevoel als voor mijn verstand hebben beide gedichten met elkaar te maken, ja, laat zich 'Na den overval' eerst duiden of beter begrijpen

in samenhang met de tiende tot vijftiende strofe van ‘In Verhoor’. Maar hiermee ben ik al te ver vooruitgelopen. Terug daarom naar de afdeling ‘In den vreemde’ van de bundel *Stemmen*.

Karel de Clerck licht er ons over in - op p. 64 en 65 van de tweede herziene druk van diens *Uit het leven van P.C. Boutens* - dat de gezondheidstoestand van de dichter in 1904 een rustkuur in de bergen noodzakelijk maakte. Als herstellingsoord werd het toen nog Zuidtiroolse stadje Meran - het huidige Merano in de Noorditaliaanse provincie Bolzano - uitgekozen. In de zomer van 1904 keerde een herstelde, zij het nog tamelijk zwakke dichter vanuit het Pension Lichtenegg te Meran terug uit Zuid-Tirol, vermoedelijk via Zürich en Heidelberg.

De afdeling ‘In den vreemde’ telt zeven gedichten: (1.) ‘Na den overval’; (2.) ‘Avond te Zürich’ (3.) ‘Morgen in Meran’ (4.) ‘Ontmoeting’, dat zich m.i. ook in Meran situeren laat; (5.) ‘Heidelberg’; (6.) ‘Avondwandeling’, een

gedicht dat speelt in een buitenlandse stad, want dat inzet: ‘Langs de lampverlichte straten, / Onbewust als ademhalen, / Tusschen vreemde menschgelaten / Loop ik avondlijk te dwalen’; (7.) ‘Strofen geschreven na een wandeling naar den waterval van den Sinnichbach’, verschenen in De Gids, 1907, IV, 249-259. Aan de verschillen binnen de eerdere en de latere rangschikking van deze gedichten ga ik nu voorbij, hoe boeiend op zichzelf beschouwd de vraagstelling ook is of in het gedicht ‘Avondwandeling’, dat in De Gids onmiddellijk volgde op ‘Na den overval’, het perspectief geopend wordt op het weldra ‘komen in de groote stad’. ‘Na den overval’ luidt aldus:

Ontwaakt van zoo nabij den dood,
Vind ik in kring en wacht gewend
U aller oogen kleur- en glansbekend,
En in uw handen blank en rood
Van wijn en brood?

Breekt niet, maar schaduwt en ontdicht
Een korte poos den klaren ring,
Legt op mijn oogen uwer handen zegening -:
Ik schroom te zien mijn eigen bleek gezicht
In zooveel licht.

Tusschen uw jonge hoofden schijnt de blanke dag,
Weldadig-kleurelooze droom...
Vreemd, door zoo roode droomen als ik zag,
Redd'en mijn oogen nog hun teêren schroom
En reeden lach...

Zij namen al den leeftocht die ik had,
Maar, meer dan 'k hopen dorst,
'k Voel in den buidel van mijn borst
Kloppen veel rijker voller schat
Dan ik omvat.

Zoo laat, zoolang zijn wij op 't pad,
Met uw stillen gast in de' armen schijn,
En ik zal eens uw gastheer zijn
Bij ander brood en andren wijn,
Wanneer wij komen in de groote stad.

Vijf strofen van telkens vijf regels telt dit gedicht. Hoewel het als titel meekreeg 'Na den Overval', licht ons eerst regel 16 enigermate in over de áárd van die overval: 'Zij namen al den leeftocht dien ik had.' Het betreft hier dus duidelijk een beroving, strikt genomen enkel van spijs en drank (ook corresponderend met brood en wijn), van meegetorste proviand, maar - bij toelaatbare uitbreiding - ook 'alles wat de overvallene op dat ogenblik aan aardse bezittingen bij zich meedroeg'. De staat van armoede of van algehele berooidheid, die nu aan het slachtoffer van de overval ten deel is gevallen, is niettemin slechts *schijn* (zie de tweede regel van de laatste strofe). In werkelijkheid vervult de kring waarbinnen de 'hij' thans terecht is gekomen, zijn gemoed met een immateriële rijkdom, aanzienlijk groter en ook grotere voldoening schenkend (zie de voorlaatste en laatste regel van de vierde strofe) dan de rijkdom die hij in materiële zin de zijne wist. Let ook op de tegenstelling: *ontroofde geldbuidel* tegenover de (overvolle) *buidel van mijn borst*. Bij die tegenstelling schieten je als vanzelf te binnen de regels 'al bezit is wonderlijk, / Omdat een mensch alleen volkomen heeft / Wat hij verloren geeft.' Met die regels besluit Boutens, eveneens in de bundel *Stemmen*, het vijfstrofige gedicht 'Mijn kind, ik ben niet rijk'. In het gedicht dat ons hier bezighoudt heeft de 'ik' slechts, ook in de realiteit, een heel gering

deel van zijn materiële schat verloren. Eenmaal weer aangeland in de grote stad zal hij - nu nog 'stillen gast in de' armen schijn' - maar een bank of een postkantoor hoeven aan te doen om zich als gastheer te kunnen revancheren tegenover... ja, tegenover *wie*?

Afgaande op de eerste regel van de laatste strofe zijn die *wie* degenen die de *ik* zeer kortelings in hun midden hebben opgenomen en met wie sámen de *ik* nog enige tijd 'op 't pad' zal blijven voordat het reisdoel van hem en zijn versgewonnen tochtgenoten, de grote stad, bereikt zal zijn. Anno 1991 zeggen en schrijven wij bij voorkeur: op pad zijn, vroeg op pad zijn, laat op pad zijn. Maar ook de jongste druk van Van Dale kent nog naast elkaar en aan elkaar gelijkwaardig: op pad zijn / op het pad zijn.

> *'Korte leren broeken, die altijd te klein en te vuil zijn en in hun strakke gladheid iets brutaal wellustigs hebben'*

Wandervogel

Het door mij gebruikte woord *tochtgenoten*, dat reeds de mannelijke kunne impliceert, geeft mij alle kansen om daarmee spelenderwijs de mogelijke concrete achtergronden van 'Na den overval' zo dicht mogelijk te benaderen. *Tochtgenoten* veroorloof ik mij dan in te vullen als: een groepje zogeheten en in 1904 al krachtig in opkomst zijnde *Wandervogel*, die van meet af aan een zekere voorkeur aan de dag legden voor Merano en naaste omgeving, voor dit zuidelijk deel van Tirol waarin zowel het Italiaans als het Duits als voertaal wordt gepractiseerd. Die *Wandervogel* - jonge Duitse trekkers, veelal toegerust met ransel of rugzak - werden al vóór 1900 groepsgewijze waargenomen in die landstreek. Daarbij viel de Germaanse helle blondheid van hun haar méér op dan hun daar vanouds inheemse korte leren broeken, 'die altijd te klein en te vuil zijn en in hun strakke gladheid iets brutaal wellustigs hebben'. Drie maal raden van wie deze laatste observatie afkomstig is? Van F.L. Bastet, uit het hoofdstuk 'De tocht' van de in 1959 door hem in het licht gezonden roman *De aardbeving*.

Wandervogel, ten getale van zes - en naar mijn eigen indruk en die van mijn toenmalige reisgenoten uiteenvallend in drie vriendenparen - heb ik merkwaardig genoeg een avond- en een nachtlang van zeer nabij kunnen gadeslaan in de Albergo Andreas Hofer, in... Merano! Wij schreven toen woensdag 8 augustus 1956. Het is hier echter niet de plaats om herinneringen op te halen. Hier dient enkel gewezen te worden op de coïncidentie met het gedicht van Boutens. Ook daar *Wandervogel* ten getale van zes (of acht), omdat je nu eenmaal met minder dan zes moeilijk een *kring* om iemand heen kunt vormen. Met deze kornuiten worden wij in kennis gebracht op een morgenuur: 'Tusschen uw jonge hoofden schijnt de blanke dag.' Zij zitten daar kringsgewijze rond het leger van de *ik*; ja, zij hebben bij dat leger de wacht (de ziekenwacht?) betrokken.

Beroofd

Kort voor het ingaan van de nacht hebben zij de dichter aangetroffen, ergens terzijde van een der kronkelpaden die voeren van Merano naar bij voorbeeld Rimmelehof (waar in 1956 de hierboven opgevoerde *Wandervogel* hun tenten hadden opgeslagen). De dichter bevond zich toen in deerniswekkende staat: bewusteloos, want in elkaar geslagen en van zijn bezittingen beroofd. Beroofd, bij erotisch contact zoeken?, zo vraagt De Bruijn zich af. Ik sluit mij bij hem aan, gedachtig de twaalfde strofe van het al door mij genoemde ‘In verhoor’: ook daarin wordt de *ik*, in de tiende strofe, in elkaar geslagen: ‘Zij sloegen mij met wreede handen. / Uit rassche

wonden sprong mijn bloed', terwijl bovendien in de twaalfde strofe een parallel aanwijsbaar is met de eerste regel van 'Na den overval'. Heet 't in dit laatste gedicht: 'ontwaakt van zoo nabij den dood', in 'In verhoor' lezen wij: 'ik dreef, een loom purpren regen, / Aan dood en levens evenaar...' Ook daar volgt een ontwaken 'van zoo nabij den dood', ditmaal zelfs een ontwaken op een baar, die gevormd werd door de *armen* van zijn... belagers! En wat gebeurde er vervolgens:

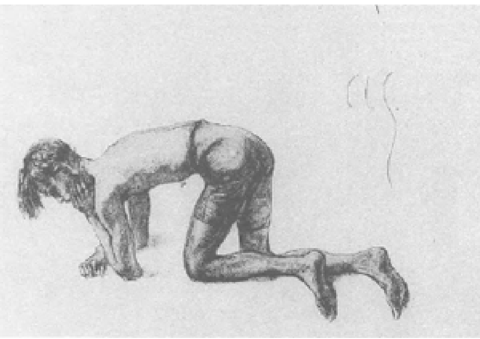
Als zonneschijn de wolkeschaûwen
Afwisselt op den diepen vloed,
Zoo zag ik hun oogen blauwen
Wellen van liefdes morgengloed -
Ik kocht tot eeuwige getrouwen
De spillers van mijn roode bloed.

Ik kan niet bij voorbaat weerstand bieden aan de gedachte dat in het gedicht 'In verhoor' wel eens *retrospectief* zou kunnen worden opgeroepen wat zoveel jaren eerder, want in 1904, de stoot gaf tot het schrijven van 'Na den overval'. Mocht deze gedachte, dit vermoeden, juist zijn, dan ben ik geneigd er steeds meer toe over te hellen om degenen die 'in kring en wacht' geschaard zitten rond de uit zijn bewusteloosheid ontwakende dichter, óók te beschouwen - althans een of twee onder hen - als de 'spillers' van diens rode bloed. Wij zouden dan te maken hebben met de overvallers, met belagers die, achteraf tot bezinning gekomen, hevig zijn geschrokken van wat zij hadden aangericht met hun verre van tedere handtastelijkheden, té heviger geschrokken van dit alles omdat van nature, want krachtens hun geaardheid, hun geprononceerde voorkeur nu juist uitging naar tedere handtastelijkheden, naar 'blikken en woorden, zachte handedaden', om met Boutens zelf te spreken. Te laat hebben zij zich gerealiseerd een gevoelsgenoot aldus te hebben bejegend. Weer tot bezinning gekomen, leeft nu bij hen de bereidheid het bedreven kwaad op enigerlei wijze goed te maken, vooreerst door hun slachtoffer weer als 't ware uit de dood in het leven terug te brengen, hem te verplegen, te voeden en te laven (brood en wijn), kortom, hem - minstens voor de duur voorafgaand aan zijn algeheel herstel - gastvrij en liefdevol op te nemen binnen hun kring.

Betoverd

Die veronderstelling van mij vindt, voor mijn gevoel, steun bij het volgende: ooit had ik een gesprek met een enkele jaren jongere tijdgenoot die toen juist, een half etmaal eerder, gewelddadig in elkaar geslagen werd, rond het zogeheten Plein in Den Haag. Een drietal 'potenrammers' had hem verschrikkelijk toegetakeld en het duurde dan ook enige maanden voordat de laatste sporen van die toetakeling waren uitgewist. Desalniettemin was het eerste wat hij mij, na het aanhoren van mijn woorden van deelneming, wel wilde toevertrouwen: de (in dubbele zin) *verrukte* vaststelling dat de hoofdbelager, degene die het hardst had geschopt en het hardst had geslagen, een ongelooflijk 'stuk' was geweest, met een zus en zo gewelfd lippenpaar, met o zo bijzondere uit hun kassen stralende ogen, met een welige haardos van die en die kwaliteit, enz. enz., zodat het mij, aandachtig toehoorder van dit alles, een ogenblik

werkelijk te gortig werd: dit betoverd zijn door wie dan toch maar mijn zegsman naar de slachtbank had gevoerd!



En tóch zagen we bij Boutens zojuist, in het gedicht ‘In verhoor’, eigenlijk nagenoeg hetzelfde gebeuren zoals we dat andermaal zien in de derde strofe van ‘Na den overval’, en niemand die daarover verbaasder is dan de dichter zelf:

Vreemd, door zoo roode droomen als ik zag,
Redd'en mijn oogen nog hun teêren schroom
En reeden lach...

In zekere zin maakt Boutens het nog een stuk bonter dan de hierboven geciteerde tijdgenoot: hij, Boutens, heeft nog de *herinnering* gered aan ‘hun teêren schroom en reeden lach’... En wat te denken - wanneer mijn suppositie althans juist is - van de bede: ‘Legt op mijn oogen uwer handen zegening’, d.w.z. dezelfde *handen* die in de nacht of in de voornacht meedogenloos op hem insloegen!

Toch kan mijn veronderstelling zeer wel kloppen. Betekent ‘vind ik’ in regel 2 van de eerste strofe niet ook: vind ik terug? Mij lijkt van wel, want anders weet ik geen weg met *bekend* in: ‘U aller oogen kleur- en glansbekend’. Betekent dit ook niet: ‘ik herken in de signalen, de uitstraling van uw (jullie) ogen hetzelfde dat mij ten diepste eigen is?’ En dan denk ik aan weer een ander gedicht in de bundel *Stemmen*, verschenen in De Gids, 1907, II, 11-17, en dat ‘De gast’ heet. Wederom lijkt dit gedicht ons op een aantal plaatsen in relatie te brengen met ‘Na den overval’. Ik citeer nu, uit ‘De gast’, een zesentwintig strofen tellend gedicht, enkel de 24ste strofe:

'k Herkende u allen lang: gij kwaamt
Uit 't dal vanwaar ik stam;
Gij zijt dezelfde stem gevolgd,
Die ik als gij vernam;
Trekkende zangers kwaamt gij hier
Zooals ik heden kwam.

Overwicht

De vraag of het ‘blank en rood’ in uw handen het blank en rood is van brood en wijn, de levensgevers bij uitstek, en het volstrekte tegendeel van de levendoders: een knuppel, een ijzeren staaf, een boksbeugel - die vraag lijkt ook mijn (stoutmoedige) veronderstelling te bevestigen. Is ze inderdaad juist, dan zijn de éénmaal, in de eerste regel van de vierde strofe genoemde *zij* identiek met degenen, in regel 2 van de eerste strofe, ‘in kring en wacht’ om de dichter heen. Merkwaardig is het zich bijzonder snel herstellende overwicht van de toen drieëntwintigjarige *ik* op wat ik, voor de laatste maal, de veel jongere *Wandervogel* zou willen noemen. Het lijkt er haast op alsof hij, eenmaal ontwaakt van zo nabij de dood, het heft als met een ruk strak in handen neemt. Zodra hij de vraagstelling, waarmee de eerste strofe besluit, blijkbaar in positieve of op bevredigende wijze heeft horen beantwoorden, vuurt hij als 't ware het ene directief na het andere af: breekt niet, schaduwt, ontdicht, legt. Dat zijn er liefst vier binnen de tweede strofe! Minder imperatief, eerder vriendelijk verzoekend, vriendelijk uitnodigend klinkt in de laatste strofe: ‘Zoo laat, zoolang wij zijn op 't pad...’, enz. Bij die laatste strofe, in 't bijzonder bij de regels:

En ik zal eens uw gastheer zijn
Bij ander brood en andren wijn,
Wanneer wij komen in de groote stad

zou Blok wellicht gedacht hebben aan een verwijzing naar het Laatste Avondmaal of naar het Hemelse Jeruzalem. Zelf denk ik hier toch liever aan een parallelplaats, te vinden in nr. XXX uit de bundel *Sonnetten* van 1907, welk nr. XXX overigens voor de eerste maal het licht heeft gezien in een mij bij uitstek dierbaar tijdschrift, De Nieuwe Gids van mei 1900, p. 427:

> Vandaag is 't feest: ge zult uit klinkend goud
> Spijzen en drinken met me als prinsen echt!

Behalve het portret van P.C. Boutens zijn de illustraties bij dit artikel ontleend aan: Heinrich von Bazan, *Jungen am Feuer*. Leipzig 1932.

Jos Versteegen
Portretten voor de nacht

Verholen

Hij is de jongen met de pauweogen
die blind is en op alle jongens lijkt.
Dramatisch staan de grote maskerogen
waarmee hij uit het duister naar ons kijkt.

Twee veren groeien uit de vingerbogen
omhoog langs zijn getourmenteerd gezicht
en draaien dan, bizar, een rad voor ogen
dat hem onttrekt aan leven en aan licht.

Wij hebben hem oneindig liefgehad
en ook al bleef hij schijnbaar onbewogen,
zijn groen-azuren blik had vlamgevat.
Hij is de jongen met de pauweogen.

Nectar

Onstuimig ben je in mijn tuin verschenen,
aandoenlijk godje van de bloemenhof.
Je huid is blank, je gaat op elpenbenen.
Gras bijt onder je voeten in het stof.

Je wandelt met de hemel in je ogen
en ziet geen roos, geen lelie. Jij wilt meer.
Je blonde haar is door een storm bevlogen.
Pas op het laatste bloembed zijg je neer.

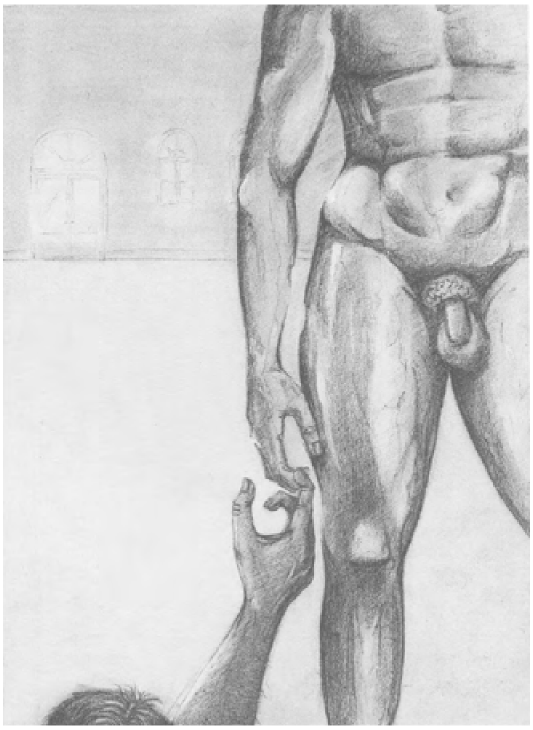
Daar droom je van de Wrede Orchidee.
Doodsvlekken draagt zij, kijk, zij pronkt ermee.
Kus haar mismaakte lip, verzet je zinnen,
en zuig haar zoet-ontbindend gif naar binnen.

Spiegelbeeld

Een berg van marmer droeg je in zijn schoot
de eeuwen door. Toen sloegen de houwelen
en voerden je onwillig ten tonele,
het naakt model van liefde en van dood.

In witte zalen met verblindend licht
hoor je gestaag de minnaars naderkomen:
je voelt hun adem om je voeten stromen
maar houdt je mond en ogen ijskoud dicht.

O stenen vriend, volmaakt maar doodgeboren,
wees toch mijn stille wanhoop toegewijd.
Ik leef in jou die nooit een leven leidt,
mijn schoonheid ben je, mijn ivoren toren.



illustratie: Leo Eland

Fokas Holthuis

‘Ik wil een aangename toegang tot een boek creëren’

Een gesprek met Ger Kleis en David Simaleavich

In de herfst van 1987 werd in het Nijmeegs Museum ‘Commanderie van Sint-Jan’ een tentoonstelling gehouden van werk van bibliofiele drukkers, binders en uitgevers die deel uitmaakten van het Genootschap voor Tegennatuurlijke Letteren. Zo werd er werk getoond van G.M. van Wees, Johan Polak (Athenaeum-Polak & Van Gennep), Ger Kleis (Sub Signo Libelli), Ton Leenhouts (Tight End press), David Simaleavich (Phoenix & Co) en Paul Snijders. Met name aan het werk van Ger Kleis en David Simaleavich is toen veel aandacht besteed. Er bestaat tussen hen een bijzonder samenwerkingsverband.

Bibliofiel kwartet. V.l.n.r.: David Simaleavich, Ton Leenhouts, Ger Kleis en Paul Snijders

Ger Kleis (1940) begon in 1974 met het drukken op een handpers, die hij Sub Signo Libelli doopte. In de loop der jaren bouwde hij een uniek fonds op met een sfeer die romantisch-decadent genoemd kan worden. Hij is een uiterst zorgvuldig typograaf en een uitmuntend drukker met een enorme produktie. In het dagelijks leven is Ger Kleis docent Nederlands aan het Barlaeus Gymnasium te Amsterdam. David Simaleavich (1952) emigreerde in 1974 vanuit Amerika naar Nederland, waar hij zich in het handboekbinden bekwaamde. In 1977 richtte hij, samen met Hans van der Horst, binderij *De Eenhoorn* op. In 1981 startte hij zijn eigen binderij, die hij *Phoenix* doopte. Een jaar later richtte hij bovendien een bibliofiele uitgeverij op onder de naam *Phoenix Editions*. David Simaleavich is gespecialiseerd in het binden van bibliofiele oplagen en het vervaardigen van particuliere kunstboekbanden. Het bericht dat hij zijn collectie Nederlandse *private press*-uitgaven verkocht had aan firma De Slegte werd in het najaar van 1989 voorpaginanieuws.

Ben je vanaf het begin bewust bezig geweest met het opbouwen van een bepaald fonds?

Ger Kleis: Het ging mij aanvankelijk nog om iets anders, niet eens om teksten. Ik wilde gewoon weten hoe boeken gemaakt werden omdat dat samenhing met mijn studie. Maar ik wilde wèl al teksten uitgeven waar ik een band mee had. Een vroege druk van mij is bijvoorbeeld ‘Lofsang op de bevryding van de Burchgraven’ van Jan van Hout. Dat was een tekst die ik tijdens mijn studie uitgebreid bestudeerd had en

die ik heel mooi vond. En verder moest er natuurlijk ook wel iets in voorkomen van de decadente literaire smaak die ik heb, en ook teksten op het gebied van homoseksualiteit. Dat had ook te maken met de naamgeving van de pers. De pers heet *Sub Signo Libelli*, en dat verwijst naar ‘in het teken van’, dat had te maken met mijn studie: het verwijst naar het

uithangbord van oude drukkers. *Libellus* is in het Latijn het verkleinwoord voor 'boek', de libel is het symbool van de vergankelijkheid, en dat had weer te maken met mijn belangstelling voor iconologie. Maar 'libel' verwijst ook associatief naar het Engelse *libel*, dat 'schotschrift' betekent, en dat idee was voor mij puur gebaseerd op homoseksualiteit. Ik had op dat moment het gevoel dat ik me nooit de mond hoefde te laten snoeren omdat ik altijd nog teksten zou kunnen drukken die ík zou willen uitgeven, en daarbij dacht ik heel duidelijk aan homoseksualiteit. Dat 'libel' was mijn antwoord op mijn uittreding, mijn *coming out of the closet*.

Toen ik me veilig genoeg voelde om een auteur te vragen, toen ik dacht: 'nu kan ik er eindelijk iets van', toen heb ik ook bewust aan Gerrit Komrij een tekst met een homoseksuele achtergrond gevraagd. En dat leidde in 1978 tot de bundel *Capriccio*. Vanaf dat moment is er ook een soort fondsvorming geweest. En dat had ook te maken met David: die begon in 1977 ook met een eigen binderij en op een heel serieuze manier beïnvloed je elkaar toch om iets bijzonders te maken.

In hoeverre is de tekst die je onder handen hebt van invloed op de keuze van materialen en kleuren?

David Simaleavich: Het is misschien een linke uitspraak, maar ik denk dat ik één van de weinige bibliofiele binders in Nederland ben, met uitzondering van Pau Groenendijk, die de boeken die hij bindt ook leest. Toen ik de bundel *Zingbaar water* van Boudewijn Büch had gelezen wist ik dat het boek in blauw en zwart gebonden moest worden. En het eerste wat Boudewijn zei toen hij het boek onder ogen kreeg, was dat dàt de kleuren waren die hem tijdens het schrijven steeds voor ogen hadden gestaan.

Ger Kleis: Ik denk ook dat het noodzakelijk is dat een binder leest, want de ideeën voor de vormgeving, met alle beperkingen die een typograaf ook heeft, moeten tòch uit de tekst komen en uit een interpretatie van die tekst. Maar dat geldt ook voor mij: als ik denk aan Komrij' *Capriccio*, daar kwam ook blauw in voor. Dat is wellicht een oppervlakkige opmerking, maar vorm en kleur moeten uit het boek komen. En dat geldt net zo goed voor banden. In die zin doen wij precies hetzelfde.

'Vorm en kleur moeten uit het boek komen'

David Simaleavich: Ik ben alleen wat beperkter in mijn mogelijkheden dan de drukker en de typograaf omdat wat zij doen datgene, wat ik kan doen, beïnvloedt. Er zijn ook binders die rechtstreeks tegen het werk van de vormgever ingaan, maar daar doe ik niet aan mee.

Ger Kleis: Het eerste woord heeft de auteur. De auteur beïnvloedt de vormgever, maar wat ik doe beïnvloedt David weer. Het is een reeks. En als die reeks in harmonisch verband loopt van auteur, naar vormgever, naar binder, dan krijg je iets goeds. Als je er tegenin gaat dan breek je iets.

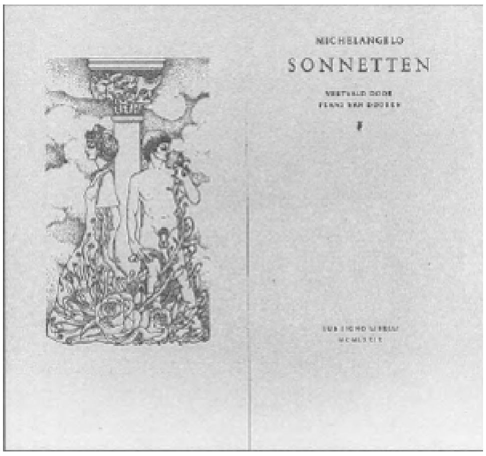
David Simaleavich: Niet alleen kleur, maar ook het gebruikte materiaal wordt beïnvloed door de inhoud. Slangeleer bijvoorbeeld: als je nou zo'n huid als cobra neemt, daar is in Nederland al jaren niet meer aan te komen omdat het een beschermde diersoort is. Ik kon ooit een vel kopen en dat heb ik heel lang bewaard, tot ik eens een obscure nichtenroman mocht binden. De tekening van cobra lijkt namelijk, behalve op een gezicht, op twee balletjes en een pik. Dat vond ik perfect.

Ger Kleis: Jij hebt nog eens een reepje slangeleer verwerkt in de band van *Pathologieën* van Jacob Israël de Haan. Je ziet hoeveel systeem er in de keuze van het materiaal zit.

Jouw werk heeft een klassiek karakter, maar binnen dat klassieke kader sta je jezelf wel experimenten toe.

Ger Kleis: Ja, binnen bepaalde marges. Maar niet op de vierkante millimeter. Ik probeer zoveel mogelijk aan te sluiten bij de sfeer van de tekst. Is die tekst op zich geen klassieke tekst, dan zal mijn vormgeving er ook van afwijken. In die zin zou je kunnen zeggen dat ik de tekst volg,

qua sfeer, maar dan wel op mijn eigen manier. En juist in de combinatie van bepaalde auteurs met mij kan er wel eens iets geks gebeuren. Maar ik wil toch op een of andere manier een tekst in zijn vormgeving, in zijn papier, in zijn formaat, een bepaalde sfeer laten ademen. Ik interpreteer dus wel degelijk in die vormgeving.



Maar je kunt ‘klassiek’ op verschillende manieren opvatten. ‘Klassiek’ betekent ook dat een tekst een vormgeving heeft gekregen waarin hij van zichzelf blijvend is.

En dat kan elke vormgeving zijn. Je zou kunnen zeggen dat een klassieke vormgeving voor een tekst als *Het androgyn in ska* van Boudewijn Büch dat ook geworden is in de presentatie van dat boek. Maar ik heb ook ooit een serie opgezet, de *Geesbrugger bijdragen*, waarin ik wel eens wat aan het experimenteren ben. Ik wilde spelen met ideeën om ze dan later toe te passen in andere boeken. Zo heb ik geprobeerd om meer met ornamenten te doen, met kleuren, met papiersoorten. Ook heb ik geprobeerd om iets met warmtedrukken te doen, dat wil zeggen dat je drukpoeder op de natte letter strooit, dan de letter op een bepaalde afstand van een warmtebron houdt tot het smelt en zich samenvoegt met de nog natte inkt. Daar kun je heel boek mee verpesten, maar wanneer je dat eerst in een kleine druk toepast, is het niet zo'n ramp als er eens wat misgaat.

Met letters kun je ook experimenteren. Zo heb ik een *Geesbrugger bijdrage* gemaakt met een erg versleten, originele negentiende-eeuwse letter. Maar ook daar kun je zeggen dat dat binnen bepaalde klassieke grenzen gebeurt. Maar ik zie niet in waarom ik gek zou willen doen met een boek. Dat geldt eigenlijk ook voor David: zijn banden zijn in die zin ook klassiek, ook al zijn ze anders. De band die David voor *Aegyptiaca* maakte, een bundel van Frédéric Bastet uit 1984, een overslagband met drie platten, is in wezen ook een klassieke band, omdat hij is aangepast aan de tekst. Als je die tekst kent dan weet je wat daarmee bedoeld wordt. Maar ik vind klassiek iets dat goed en adequaat is. Ik denk dat dat een sleutelwoord is: adequaat.

Je samenwerking met Boudewijn Büch heeft tot een paar heel bijzondere boeken geleid.

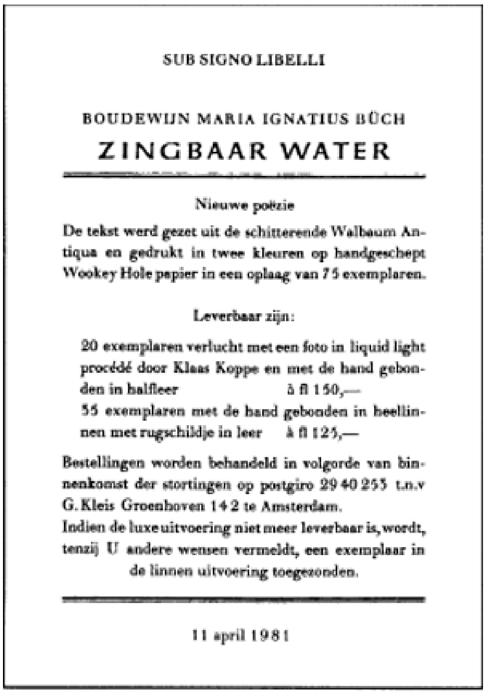
Ger Kleis: Wanneer ik met Boudewijn Büch samenwerk, dan werken we zó inspirerend op elkaar dat ik meer durf te doen, omdat hij me als vormgever meer de vrije hand geeft dan sommige andere auteurs. Vandaar dat de eerste drie boeken die ik van hem heb uitgegeven, alle drie volstrekt verschillend zijn. Ze zijn in nauw overleg met de auteur tot stand gekomen. Zo heeft hij me heel uitgebreid moeten uitleggen, want ik sta natuurlijk geheel buiten de wereld, wat *ska* is. Aanvankelijk

had ik iets tegen het gebruikte materiaal voor de band, kunststof, maar dat is achteraf een heel gelukkige keuze gebleken. Het past natuurlijk uitstekend bij wat de bedoeling van de auteur geweest is.

En wat *Zingbaar water* betreft: het was natuurlijk op zich al een experiment om met dat *liquid light*-procédé een foto op het papier in het boek zelf af te drukken, maar ook de keuze van letter is heel nadrukkelijk besproken. Dat moest een letter zijn die paste bij de eerste decennia van de negentiende eeuw. Het moest een strakke letter zijn om die poëzie, die toch emotioneel was, terug te brengen naar beheersing. En de *Walbaum* is een heel beheerste letter, een Bodoni-achtige, maar mooier, persoonlijker en sierlijker dan de Bodoni zelf.

En wat *Nohant* betreft: daar had Boudewijn een geheel eigen interpunctiesysteem en daarvoor heb ik toen gekozen wat ikzelf het ‘traantje’ noem, een door Van Krimpen ontworpen tekentje, een klein schuin streepje, kleiner dan een Duitse komma, met een béétje tekening.

Dat teken is in overleg toegepast om toch een ander interpunctieteken te gebruiken dan een komma of een punt. Het heeft een heel eigen betekenis in dat boek. Maar bovendien gaf *Nohant* mij nog de mogelijkheid om, door het gebruik van *swash*letters, een soort sierletters met extra verlengingen of krullen, bepaalde woorden die je in associatie bij elkaar moest betrekken, samen te laten komen en op die manier te laten opvallen. Zo kent de gebruikte letter, de *Cancelleresca*, bijvoorbeeld een gewone ‘R’ en een ‘R’ met een zweep eraan. Die ‘R’ kun je bijvoorbeeld gebruiken om een tekst beter te laten lijnen in de rechtermarge, maar ik heb hem gebruikt om door middel van een letter van een woord daar in de buurt, die dan ook in *swash*vorm was opgenomen, die woorden als het ware in je associatieketen op te nemen. De *Cancelleresca* heeft ook drie ‘f’-en: een scherpe, een sierlijke met een slinger bovenin en een gewone. Voor een woord als ‘fors’ neem je dan die sterke ‘f’, terwijl je voor een woord als ‘lief’ die sierlijke ‘f’ neemt.



SUB SIGNO LIBELLI

BOUDEWIJN MARIA IGNATIUS BÜCH

ZINGBAAR WATER

Nieuwe poëzie

De tekst werd gezet uit de schitterende Walbaum Antiqua en gedrukt in twee kleuren op handgeschept Wookey Hole papier in een oplaag van 75 exemplaren.

Leverbaar zijn:

20 exemplaren verlucht met een foto in liquid light procédé door Klaas Koppe en met de hand gebonden in halfleer à fl 150,—
55 exemplaren met de hand gebonden in heellinnen met rugschildje in leer à fl 125,—

Bestellingen worden behandeld in volgorde van binnenkomst der stortingen op postgiro 2940253 t.n.v G. Kleis Groenhoven 142 te Amsterdam.
Indien de luxe uitvoering niet meer leverbaar is, wordt, tenzij U andere wensen vermeldt, een exemplaar in de linnen uitvoering toegezonden.

11 april 1981

Prospectus van Boudewijn Büch, ‘Zingbaar water’

Heeft jouw fonds nog ontdekkingen opgeleverd die voor een breder publiek interessant zijn geworden, of nog moeten worden?

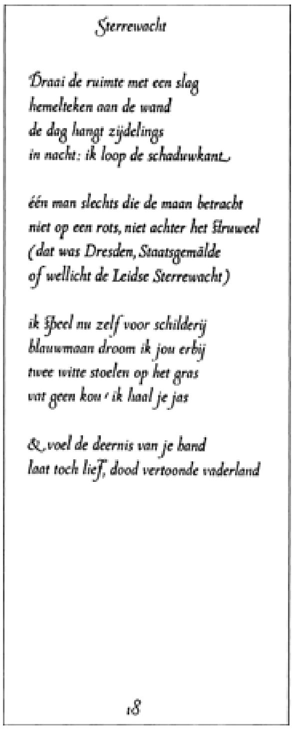
Ger Kleis: Ja, de eerste aan wie ik dan denk is Peter Heringa. Hij schreef al heel vroeg, vanaf zijn vijftiende jaar, en toen ik hem in 1963 voor het eerst ontmoette was hij al met niets anders bezig dan met lezen en schrijven. Toen ik na verloop van een aantal jaren opnieuw met Peter in contact kwam, in 1979, was hij bezig om zijn hele leven te verliteraturen. Toen heb ik tegen hem gezegd: ‘Jouw werk kan niet langer zo blijven liggen. En als je dan toch zo'n prijs stelt op de dingen die ik doe, laten we dan samen iets maken.’ En die samenwerking heeft geleid tot *Vrijstaat* in 1982.

Maar naarmate de jaren verstreken en Peter steeds minder overlevingskansen voor zichzelf zag, heeft hij zich des te extatischer toegelegd op zijn poëzie, die dan tenminste kon voortleven. Op een gegeven moment had hij aan mij als uitgever niet genoeg, zodat we ook wel eens werk bij andere drukkers onderbrachten. Op die manier heeft hij tot aan zijn dood hartstochtelijk geprobeerd om alles maar onder te

brengen zodat er in ieder geval iets was. Maar wat de grote trilogie zou worden, *Vrijstaat, Uitweg* en *Thuiskomst*, reserveerde hij voor mij. *Thuiskomst* is nooit verschenen omdat hij het manuscript daarvan verscheurd heeft. Ik ben nu bezig om uit de kladjes *Thuiskomst* te reconstrueren. Bij de uitgave daarvan zal gebruik worden gemaakt van papier, gemaakt van oude spijkerbroeken, dat hij daar speciaal voor gereserveerd had. Voor de band van *Uitweg* is ook gebruik gemaakt van dat papier, dat Peter en zijn vriend zelf gemaakt hebben door een aantal spijkerbroeken te verpulpen en van die pulp papier te maken, waarin de boeken van Peter gebonden moesten worden. Het boek is dus gebonden in de broek van de auteur en zijn minnaar. In dat papier zijn ze één.

Behalve dat je bibliofiele oplagen bindt, maak je ook particuliere kunstboekbanden. In hoeverre heeft een klant bij jou inspraak in de te realiseren band?

David Simaleavich: Dat hangt van het boek af. Er zijn mensen die een idee voor een band in hun hoofd hebben dat ze per se uitgevoerd willen zien. Dan stuur ik ze naar een collega die daar minder moeite mee heeft.



Sterrewacht

Draai de ruimte met een slag
hemelteken aan de wand
de dag hangt zijdelings
in nacht: ik loop de schaduwkant

één man slechts die de maan betracht
niet op een rots, niet achter het struweel
(dat was Dresden, Staatsgemälde
of wellicht de Leidse Sterrewacht)

ik speel nu zelf voor schilderij
blauwmaan droom ik jou erbij
twee witte stoelen op het gras
vat geen kou · ik haal je jas

& voel de deernis van je band
laat toch lief, dood vertoonde vaderland

18

Gedicht uit 'Nohant', Boudewijn Büch

Ik heb mijn vormgeving altijd erg sober willen houden. Ik wil een aangename toegang tot het boek creëren voor degene die het in handen heeft. Ik wil niet opdringerig met mijn eigen smaak of mijn eigen persoonlijkheid op de voorgrond treden. Dat recht heb ik niet. Ik sta in dienst van het boek.

Het liefst werk ik met perkament. Perkament beschikt over een eigen karakter. Je kunt het tot veel dingen dwingen, maar het laat zich niet helemaal bedwingen, het blijft een stuk van zichzelf houden. En het beschikt over een koele warmte, die ik nooit aan iets anders gevoeld heb. Ik denk dat het veel op mezelf lijkt. Hoe ouder het wordt, hoe taaier. Het breekt af. En hoe vaak je ook door dingen beperkingen opgelegd krijgt, toch kies je uiteindelijk je eigen weg.

Literatuur:

Nohant, Sub Signo Libelli 1979. Gezet uit de Cancelleresca Bastarda, en gedrukt in blauw en zwart in een oplage van 75 exemplaren, waarvan 20 voorzien van een lithografie van Vladimír Suchánek. De Cancelleresca is een cursieve letter van J. van Krimpen uit 1937, die vanwege de grote verscheidenheid aan ligaturen de mogelijkheid tot veel variatie in het zetwerk biedt.

Zingbaar water, Sub Signo Libelli 1981. Gezet uit de Walbaum Antiqua en gedrukt in blauw en zwart in een oplage van 75 exemplaren, waarvan 25 voorzien van een foto vervaardigd in *liquid light*-procédé door Klaas Koppe. De Walbaum is een uit 1800 daterende letter met veel dik-dun contrast.

Het androgyn in ska, Sub Signo Libelli 1982. Gezet uit de Gil sans serif, een schreefloze letter, en gedrukt in een oplage van 75 exemplaren, waarvan 32 gebonden in wit plastic, bedrukt met zwarte lijnen en blokken.

H.G. Liebentrau, *Vrijstaat*, Sub Signo Libelli 1982. Gezet uit de Fournier en gedrukt in een oplage van 70 exemplaren, deels op negentiende-eeuws papier. H.G. Liebentrau, *Uitweg*, Sub Signo Libelli 1984. Gezet uit de Walbaum en gedrukt in blauw en zwart in een oplage van 60 exemplaren, waarvan 23 gebonden in een blauw halfleren band met leren stroken aan boven- en onderzijde van de platten.

Nop Maas
Diversités du passé

Erneste en Julien

‘*Een luchtkasteel* door mevr. La Chapelle-Roobol (bij den uitgever D. Slotboom te Beverwijk) schildert de vriendschap van een man voor een jongere man, een vriendschap die den anderen groote offers kost en niets dan teleurstellingen baart. Wat was er in Julien dat Ernest zoo kon aantrekken of hem bij nadere kennismaking blijven boeien? Hoe kan een ontwikkeld man als Ernest zijn geld, zijn geluk opofferen voor een onbeduidend wezen als Julien, en ten slotte, wanneer hem de oogen opengaan, om het instorten van zulk een luchtkasteel vrijwillig den dood zoeken? De schrijfster tracht het te verklaren door het woord “sympathie”; de verhouding tusschen beide mannen had echter, naar wij meenen, beter gemotiveerd moeten zijn en met den braven Tom zeggen wij: “Ik mag sterven als ik begrijp wat de kapitein in dat heerschap ziet!” [...]’

Suze la Chapelle-Roobol; uit: ***Onze Letterkundigen****, Amsterdam, 1903*

Dit citaat maakt tweederde uit van de bespreking die *Het Vaderland* van 24 en 25 oktober 1886 wijdde aan de roman *Een luchtkasteel* van Suze la Chapelle-Roobol. Als deze roman honderd jaar later verschenen zou zijn, zou de recensent de door hem opgeworpen vraag waarschijnlijk niet gesteld hebben. Hij zou zonder meer aangenomen hebben dat er tussen Erneste en Julien een min of meer homosexuele relatie bestond. De culturele context waarin een tekst gelezen wordt, kan veel interpretatieverschil opleveren. De moderne lezer van *Een luchtkasteel* kan de verhouding van de beide militairen bijna niet anders lezen dan als die van een oudere homosexueel die reddeloos en redeloos verliefd is op een jongen die zijn genegenheid schaamteloos uitbuit.

Graaf Erneste van Maren Ekhorst is een dertiger die kapitein is in het leger en bekend staat als een los en luxueus levend persoon. Hij heeft veel succes bij de vrouwen, maar eigenlijk verveelt het hele mondaine leven hem. Door de verteller van de roman wordt gezinspeeld op teleurstellingen die hij in zijn omgang met vrouwen en vrienden heeft moeten incasseren. Als hij de tien jaar jongere baron Julien van Merkenstein leert kennen, zet hij alles op de kaart van deze vriendschap. In het tweede hoofdstuk brengt Julien zijn dagelijkse bezoek aan de verfijnd ingerichte vertrekken van Erneste. Julien wordt beschreven als volgt:

> Julien v. Merkenstein was iemand die een jong meisje waarschijnlijk ‘een beeld van een jongen’ zou genoemd hebben. Hij had zacht kastanje bruin haar dat, in 't midden gescheiden, in sierlijke lokjes langs zijn voorhoofd krulde; een zeer regelmatig, fijn gezicht, blauwe oogen, onberispelijk wat kleur en vorm aanging, een aller coquetst bruin snorretje met keurig gedraaide punten, en een fraaie, slanke gestalte die echter beter voor een paadje-costuum met een rosesatijn manteltje en wit zijden hozen zou gepast hebben, dan voor den krijgsmansdos.

De verschijning van deze Julien is ieder mo-

ment in staat om Erneste in een goed humeur te brengen. De niet zo gefortuneerde Julien laat zich de gunsten van zijn oudere vriend gewillig aanleunen. Erneste introduceert hem in alle kringen, hij betaalt zijn schulden, helpt hem uit de brand met een verjaarscadeau voor Juliens moeder (zelf was hij vergeten iets te kopen). Op zijn vierendertigste jaar heeft Erneste nog geen 'belangelooze liefde of toewijding' gevonden en, zegt de schrijfster: 'zonderling genoeg, hij had zich in 't hoofd gezet dat die wufte knaap hem betalen zou voor vroeger ondervonden teleurstellingen, dat hij hem zijn vriendschap en trouw zou teruggeven. Waarom? Hij wist het niet te zeggen.'

En eigenlijk weet de schrijfster het ook niet zo goed. Zij gooit het op de grillige, onberedeneerde en onweerstaanbare godheid sympathie die Erneste gedwongen had zijn genegenheid te schenken aan Julien:

> Hij voelde zich aangetrokken tot het mooie, meisjesachtige gezicht van den held der 'Koninklijke Militaire Akademie' en hij zag niet dat die fijne trekken slechts van zwakheid en weekheid spraken; hij keek graag in die heldere blauwe oogen, en hij vergat dat in hun glans geen diepte schuilde, dat zij geen enkele gedachte, geen enkel oorspronkelijk denkbeeld uitdrukten.

Ernestes toewijding aan Julien gaat heel ver. De kapitein wordt op een bepaald moment aangetrokken door de rijke Nelly van Reedshoorn. Zij houdt van Erneste, maar ondanks deze wederzijdse neiging drijft Erneste haar willens en wetens in de armen van Julien (die vooral door dit huwelijk zijn financiën op orde wil brengen). 'Ik houd meer van hem dan ik misschien ooit in mijn leven van iets gehouden heb,' zegt Erneste tegen Nelly over Julien. Zijn enige belang is het creëren van een situatie waarin Julien gelukkig wordt. Zijn toewijding culmineert in een duel dat hij aangaat om de repuatie van zijn vriend te handhaven. Vóórdat dit duel plaatsvindt, ontdekt hij eindelijk dat Julien zijn genegenheid niet waard is. In het duel zoekt hij dan de dood.

De vraag in hoeverre lezers van 1886 iets specifiek tegennatuurlijks zagen in de relatie van Erneste en Julien is moeilijk te beantwoorden.[1.] Datzelfde geldt voor de vraag of de schrijfster iets dergelijks bedoelde met haar verhaal. Dat men er iets homosexueels in *kon* zien, bewijst een studie uit 1903 over Suze la Chapelle-Roobol. M.G.L. van Loghem - die kennelijk in Amsterdam de bijnaam 'Mietje' droeg[2.] - schrijft over *Een luchtkasteel*:

> Dit is eigenlijk een onderwerp voor een zeer ervaren en zeer veelzijdig psycholoog; een onderwerp waarbij met rijkdom van documenten, - erfelijkheid, vóórgeschiedenis, neigingen, milieu, physiek, herinneringen, - de ziel van den ouderen vriend diende gereconstrueerd te zijn; zoo niet dan is het enkel een los daarneergezette zonderlingheid, of een geval waarin, zooals in *Het portret van Dorian Gr[a]y*, de pathologische anthropologie een woordje heeft mee te spreken.[3.]

Wat practisch geheel ontbreekt in *Een luchtkas-*

teel zijn bedekte verwijzingen in tegennatuurlijke richting. Behalve dat Erneste verfijnd ingerichte vertrekken bewoont en Julien beschreven wordt als toegerust met meisjesachtige trekken, treft men weinig signalen aan. Ik vermoed dat de schrijfster zelf niet zo goed geweten heeft, wat voor onderwerp ze eigenlijk bij de kop had. Misschien zijn teksten als de hare wel symptomatisch voor een periode waarin er weinig over homosexualiteit bekend was, maar er toch onmiskenbaar meer belangstelling kwam voor dit soort relaties.

David en Jonathan

Eveneens enigszins hybridisch, maar veel duidelijker tegennatuurlijk van karakter is een verhaal van de Duitse schrijver Paul Heyse (Nobelprijs 1910). Het verhaal 'David en Jonathan' verscheen in 1883 in diens eerste *Buch der Freundschaft*. Daarvóór moet het in een tijdschrift gepubliceerd zijn, want anders had het dagblad *Het Vaderland* dit verhaal niet in vertaling kunnen opnemen. Het verhaal verscheen als feuilleton in *Het Vaderland* tussen 21 augustus en 26 september 1882.

Paul Heijse, 1878

De overeenkomsten tussen het verhaal van Heyse en dat van Chapelle-Roobol zijn aanzienlijk. Ook hier een oudere man die in de ban raakt van een jongere. Ook hier ziet de oudere af van een meisje ten gunste van de aanbeden jongeling. Ook hier wordt de oudere tenslotte teleurgesteld.

Een belangrijk verschil tussen de beide verhalen is, dat Heyse een aantal verwijzingen in zijn verhaal verwerkt, die voor de opmerkzame lezer ook toen al evenzovele signalen in tegennatuurlijke richting geweest moeten zijn. Dat begint al met de titel 'David en Jonathan' in relatie met de namen van zijn personages. De oudere hoofdpersoon heet Hans Jonathan; de jongere heet Eduard. De laatste wordt alleen maar bij wijze van spreken David genoemd, als allusie op het bijbelverhaal. Tussen David en de koningszoon Jonathan bestond een zeer bijzondere verhouding die met name in de geschiedenis voortleeft via een formulering uit het boek 2 Samuel 1:26 'gy waert my seer lieflick; uwe liefde was my wonderlicker dan liefde der wijven'. Deze zinsnede wordt met een zekere regelmaat bezongen in vriendschapsgedichten in 19e-eeuwse studentenalmanakken. J.L. Pierson (dezelfde auteur waarschijnlijk die aan het begin van deze eeuw decadente werkjes als *Het lied*

van de zonde, Verdi en *Paul en Veda* publiceerde) bezong in 1885 Davids rouw over Saul en Jonathan onder andere met de strofe:

> O Jonathan, broeder, gij waart mijn getrouwe!
> De maar van uw dood greep mij aan in het hart;
> Uw liefd' was mij meerder dan liefde eener vrouwe;
> Om u is mijn klagen, mijn droefheid, mijn smart.[4.]

Hans Jonathan is een 25-jarige ingenieur van eenvoudige komaf. Hij is zeer eenzelvig. De muren van zijn smaakvol ingerichte kamer zijn versierd met *klassieke* afbeeldingen. Zijn hospita tracht tevergeefs zijn belangstelling op te wekken voor één van haar talloze nichtjes. Jonathan leest vaak in zijn lievelingsdichter. Hij bewondert in diens verzen de vaste architectonische bouw, maar dat is niet alles: ‘Tevens sprak uit die strenggelijnde vormen een geest van afzondering en eenzaamheid, die de

zijne was, - terwijl de bedekte hartstocht, die in de meeste van die verzen school, een diep medegevoel bij hem wekte.’ Wie deze dichter is, wordt in het verhaal niet vermeld, maar als de lezer aan de waterkant met Hans Jonathan een zwaarmoedig vers mag meelezen, valt hij te identificeren als August von Platen, de dichter die zoveel onbeantwoorde jongensliefde in zijn leven en werk deed:

O süszer Lenz, beflügle deine Schritte,
Komm früher diesmal, als du pflegst zu kommen!
Du bist ein Arzt, wenn unsre Brust beklommen,
Ein milder Arzt, von immer sanfter Sitte.

O könnt' ich schon in deiner Blumen Mitte,
Wenn kaum der Tag am Horizont entglommen,
Bis er ins Abendroth zuletzt verschwommen,
Von Träumen leben, ohne Wunsch und Bitte.

Wenn deine helle Sonne flammt im Blauen,
Würd'ich, in's Gras gestreckt, nach oben blicken
Und würde glauben, meinen Freund zu schauen,

Geblendet würde dann mein Auge nicken.
Ich würde schlummern, bis die Sterne thauen
Und mich im Schlaf an seinen Bild erquicken.

August von Platen

‘Dit gedicht scheen hem op wonderbaarlijke wijze van toepassing op zijn tegenwoordigen toestand, als was 't opzettelijk voor hem gemaakt. Alleen was 't met den daarin vermelden vriend allerongelukkigst gesteld. Aan wiens beeld moest hij zich verkwikken?’

Jonathan heeft alleen maar zijn trouwe hond en een mooie pijp (!) die hij op de polytechnische school cadeau kreeg van een Poolse jongen, met wie hij eigenlijk nauwelijks contact had:

> Toen was die medestudent eensklaps vertrokken en had een brief voor onzen vriend achtergelaten, die in sierlijk Fransch een volledige vriendschapsverklaring aan hem inhield en eindigde met de bede, dat hij

> toch zijn nederig geschenk, niet versmaden mocht. Geen adres was er bij gevoegd. Jonathan had dus zijn dank voor zich moeten houden, maar heimelijk was hij verheugd, dat die zonderlinge vriendschap daarbij bleef. De Pool was een klein bleek jongmensch met diep ingezonken, rusteloos flikkerende oogjes, met zenuwachtige trekkingen in de onderlip, - behalve nog andere eigenschappen, die den maagdelijk reinen boerenzoon niet wilden bevallen. En toch had het voorval hem getroffen en langen tijd beziggehouden. Maar zich in den slaap met zijn beeld te verkwikken, - daar was de afwezige de man niet naar.

Jonathan valt in slaap en wordt op een gegeven moment gewekt door zijn hond en door ander lawaai. Iemand is in het water gesprongen. Jonathan haalt hem eruit. Het blijkt een mooie, slanke jongen te zijn, door Jonathan als een waterwonder aanschouwd, die zelfs in zijn natte plunje er prachtig uitziet: ‘veeleer deden die natte kleeren, die hem zoo vast aan het lijf kleefden, de schoone vormen van zijn jeugdige gestalte nog beter uitkomen’. In alle consternatie is Jonathan zijn pijp kwijtgeraakt. Terwijl hij daar tevergeefs naar zoekt, brengt de waterprins zijn haar in orde, met als resultaat dat zijn bleke gelaat nu doet denken aan de pasteltekening van een meisjeskopje in een ebbenhouten lijst.

Jonathan neemt Eduard mee naar huis en verneemt daar dat de jongen zelfmoord wilde

plegen omdat hij zojuist zijn verzen terugkreeg van een beroemde dichter die vond dat hij geen talent had: een Jan van Drooge avant la lettre dus. Jonathan gaat nu alle kenmerken vertonen van een verliefd persoon. Hij wil Eduard helpen met zijn verzen, hij zit werkeloos en lusteloos terneer als zijn vriend er niet is, hij geeft het roken op terwille van Eduard en doet zijn trouwe hond weg omdat Eduard niet van honden houdt. Hij beseft, dat hij zichzelf niet meer toebehoort en dat de macht die Eduard over hem uitoefent, met de dag toeneemt. Hij ziet wel dat Eduard haakt naar genot, rijkdom, vrouwengunst en gemakkelijk verkregen roem, maar dat lijkt hem inherent aan diens ‘prikkelbare, weeke, phantastische kunstenaarsnatuur’. Een maandlang brengen de jongens al hun vrije tijd met elkaar door:

> Eduard had al zijn vroegere kennissen links laten liggen. Als een hunner hem tegenkwam, kreeg hij tegelijk met den gewonen groet een verwonderden blik naar den grooten, breedgeschouderden makker, die in zijn werkpak op een zonderlinge wijze afstak bij den keurig gekleeden Adonis.

Simeon Salomon, ‘David en Saul’, 1859

> Ook Jonathan werden de aanmerkingen op zijn nauw vriendschapsverbond niet gespaard. ‘Ge hebt een David opgedaan’, plaagde zijn chef. ‘Is 't waar, dat het jongmensch ook op de harp speelt? Voor een Goliathdooder is hij echter wel wat heel tenger uitgevallen.’

Als Jonathan op het punt staat zijn stervende moeder te gaan bezoeken vindt hij zijn vriend met omzwachteld hoofd na een val van het paard. Jonathan waakt bij zijn vriend, en vindt de volgende dag zijn moeder reeds gestorven... Op een bepaald moment moet Eduard een tijd naar Parijs voor zijn patroon. Ondanks zijn belofte nemen zijn brieven aan Jonathan snel in frequentie af. Jonathan verlieft in de tussentijd op Gezina, de dochter van de wasvrouw, ook al verwijt hij zich dat deze verschijning zich plaatst tussen hem en de rouw om zijn moeder en het gemis van Eduard. Er zijn

al trouwplannen als Eduard terugkeert. Meteen ontwaken bij Jonathan weer 'de oude belangstelling en vriendschap, die een poos door de liefde waren verdrongen'. Eduard heeft inmiddels ook een oogje op Gezina en spreekt zelfs van ongelukkig worden en sterven als zij zich zijn lot niet aantrekt. Het resultaat is, dat Jonathan afziet van Gezina.

Het motief van twee vrienden die verliefd zijn op hetzelfde meisje komt vaker voor bij Heyse. In een ander verhaal uit het *Buch der Freundschaft* schijnen er twee ruzie te krijgen voor de deur van de geliefde, maar al vechtend ontwaakt bij hen weer de oude vriendschap. Ter sauvering van hun vriendschap besluiten ze vervolgens het meisje om zeep te helpen. In de roman *De kinderen der wereld* schijnt de ene vriend (toegerust met 'de buste van de jonge gevangene van Michel Angelo') zich op te offeren voor de ander.[5.]

De verhouding tussen David en Eduard krijgt de genadeklap als Jonathan merkt dat Eduard de geliefde Gezina bezwangerd en in de steek gelaten heeft. Hij wijst Eduard de deur en gaat wandelen op dezelfde landweg

waar wij hem aan het begin van het verhaal het gedicht van August von Platen zagen lezen. Hij hoort honden blaffen en overweegt heel even zelfmoord. Maar dat genoegen wil hij Eduard niet doen. En warempel, daar vindt hij zijn oude pijp terug. Er volgt nog een gewonnen prijsvraag en een zenuwtoeval, als hij bij die gelegenheid in een vers wordt toegezongen door Eduard. Na de genezing metselt hij een hoeksteen in het gebouw van de samenleving door de bedrogen Gezina ten huwelijk te vragen.

Michelangelo, 'Hoofd van een jongeman' (mogelijk een portret van Thomasso Cavalieri)

Ook in Heyses verhaal lopen de heterosexuele relaties te hinderlijk in de weg om onverkort van een homosexueel verhaal te spreken, maar de signalen in die richting zijn toch behoorlijk sterk.

Potgieter en Huet

David en Jonathan, Achilles en Patroklos, Michelangelo en Tommasso Cavalieri, het zijn duo's die in de loop der eeuwen steeds dienst doen als bakens voor wie het tegennatuurlijke wil opmerken. Een dergelijk tweetal vormen ook Montaigne en Etienne de la Boétie. De beide 16e-eeuwse auteurs leerden elkaar kennen toen ze respectievelijk 15 en 18 waren. Hun gepassioneerde vriendschap eindigde vijftien jaar later toen Boétie overleed. Montaigne gaf posthuum het werk van Boétie uit, dat voor een belangrijk deel bestond uit een onrijp jeugdwerk.

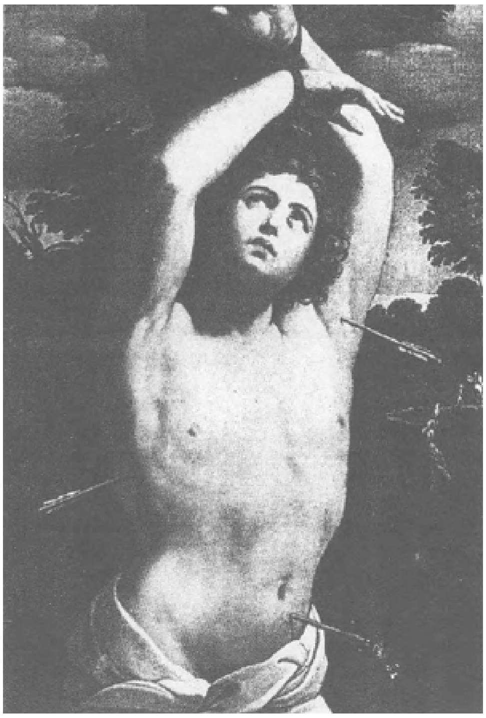
Er is wel beweerd dat de schrijver, handelsman en vrijgezel Potgieter homoseksueel zou zijn. Dat dergelijke geruchten in 1865 de ronde deden, blijkt uit een opmerking van Cd. Busken Huet naar aanleiding van de Gids-crisis. Vanwege een tweetal artikelen van Huet in het januari-nummer van De Gids treden Huet en Potgieter uit de redactie. Huet geeft zijn visie op de zaak in de brochure *Aan mevrouw*

Bosboom-Toussaint (Haarlem 1865). Er zijn mensen die het aan Huets baldadigheid wijten, dat Potgieter zijn geesteskind De Gids in de steek heeft moeten laten:

> Want het is mijne schuld, zeggen zij, dat de heer Potgieter zich heeft moeten losscheuren van zijn dierbaar tijdschrift, en had ik mij slechts willen onderwerpen aan zekere voorwaarden, hij zou niet beroofd geworden zijn van zijn ooilam. Gij, mevrouw, weet van zeer nabij dat die voorstelling een paskwil is. Anderen laten de heer Potgieter geslagen zijn

> met een blinde genegenheid voor mij, niet ongelijk aan die van Montaigne voor zijnen Etienne de la Boëtie, of aan de nog hartstogtelijker liefde van Mevrouw de Sévigné voor hare dochter. Met al hetgeen ik schrijf, heet het, stemt hij onvoorwaardelijk in; en nu men hem onder het oog brengt dat ik geëindigd ben met in één dag twee vervaarlijke misslagen te begaan, handelt hij als een verliefd jong meisje dat de studenten-zonden van haren aanstaande ongeteld voor hare rekening neemt.

Potgieter zelf lijkt zich enigszins bloot te geven in de beschrijving van een droom waarin diverse afbeeldingen van de heilige Sebastiaan - de homosexuele heilige bij uitstek - voorkomen. Hij beschrijft de Sebastiaan van Guido Reni:



Guido Reni, 'Sebastiaan'

> Het torso des schoonsten jongen mans was met de handen boven het hoofd aan een zwaren boom gebonden - twee pijlen, een in de regter borst, een in de linkerzijde verkondden de woede, waaraan hij ten doel had gestaan - maar de smart misvormde dat naakte schilderachtige lijf niet, het weergalooze hoofd opbeurende ten hemel, de zwarte haren als een krans den schedel tooijende, sprak er verrukking uit die donkere, fluweelzachte, zoo innemende oogen.

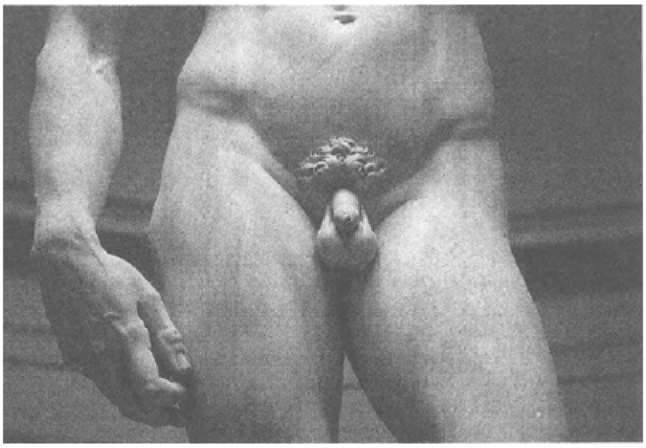
Dan vraagt in zijn droom iemand aan Potgieter: 'En hoe maakt het Huet en zijn familie?' en Potgieter ontwaakt.[6.]

Florence

In de periode volgend op de Gids-crisis was Huet zeer somber gestemd. Hij was zijn belangrijkste spreekbuis (en een deel van zijn inkomsten) kwijtgeraakt. Om hem op te vrolijken nam Potgieter hem in datzelfde jaar 1865 mee naar Florence om aldaar de Dante-feesten bij te wonen. De stad Florence is een opvallend gemeenschappelijk element in de biografie van zekere Nederlandse kunstenaars. Couperus vertoefde er vaak en langdurig. Maar ook de homosexuele auteur Maurits Wagenvoort verbleef er regelmatig en situeerde er zijn roman *Het koffiehuis met de roode buisjes*; de eerder al even opgedoken M.G.L. van Loghem sleet er zijn levensavond. De schilder J.O.B. Kronig - die samenwoonde met de kunstkenner A. Bredius - verhuisde in augustus 1920 naar Florence. Zijn verhuizing hangt waarschijnlijk samen met het Haagse zedenschandaal uit dat jaar.[7.] Wat zochten deze kunstenaars daar aan de voeten van Michelangelo's David? Alleen de kunst en het klimaat, of ook de knapen?

Toen J. Six van Chandelier op de helft van de zeventiende eeuw door Italië reis-

de, schreef hij een gedicht 'Op de sodemiterye van Florence'. Toen Aernout Hooft van 1649 tot 1651 zijn *grand tour* maakte, werd hij gewaarschuwd voor contact met Florentijnen omdat die op jongens vallen.[8.] Volgens Walter Benjamin (in zijn *Stadsgezichten*) gaven de oude Duitsers aan 'de Griekse liefde' de naam 'florenzen'. Was Florence in de eerste decennia van deze eeuw nog wat het vroeger was en wat San Francisco en Amsterdam tegenwoordig zijn?



Detail van Michelangelo's 'David'

Eindnoten:

1. De weinige recensies reppen, evenals Het Vaderland, alleen van het merkwaardige of het onwaarschijnlijke van het beschreven geval (zie *Nederland* (1887) 1, p. 110-111; Indische Mercuur van 4 december 1886)
2. Brief van Willem Paap aan Carel Vosmaer van 25 januari 1884.
3. M.G.L. van Loghem, *Suze la Chapelle-Roobol* (- *Onze Letterkundigen*. Derde aflevering.) Amsterdam (1903), p. 4.
4. *Utrechtsche Studenten Almanak* (1885), p.237-238.
5. Informatie onleend aan een recensie in *De Vrije Gedachte* (1874), p. 66 e.v.
6. *De volledige briefwisseling van E.J. Potgieter en Cd. Busken Huet*. Uitgeven door Jacob Smit. Deel II. Groningen 1972, p. 218-219.
7. Zie Frédéric Bastet, *Louis Couperus. Een biografie*. Amsterdam 1987, p. 580-581. Dat Kronig naar Florence verhuisde wordt vermeld door P.A. Scheen in zijn *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars*. 's-Gravenhage 1969.
8. Het gedicht van J. Six van Chandelier in A.E. Jacobs, *Met oogen slechts daar by: de gedichten van J. Six van Chandelier over zijn reizen door Zuid-Europa*. Utrecht 1989, deel I, p. 77; deel II, p. 221. Aldaar wordt ook het geven over Aernout Hooft geciteerd uit: A. Frank-van Westrienen, *De grote tour*. Tweede druk. Amsterdam 1983.

Gert Hekma

Van slachtoffer tot overwinnaar
Over François Augiéras (1925-1971)

Rond 1950 verzendt een onbekende schrijver zijn vervolgverhaal *Le vieillard et l'enfant* (*De oude man en het kind*) naar alle uithoeken van de wereld. Eén exemplaar komt langs een omweg bij André Gide terecht die een 'intense en bizarre vreugde' beleeft bij de 'lezing (en herlezing) van deze opmerkelijke bladzijden'. Marguerite Yourcenar krijgt ook een exemplaar toegestuurd en heeft het met veel genoegen gelezen, zoals zij aan de onbekende terugschijft. Later oordeelt Michel Tournier er als volgt over: 'Deze beschrijving van de ellende en pracht van het alledaagse leven in de Sahara krijgt door een zekere onhandigheid van de schrijfstijl een toon van strenge deugd en onvergelijkelijke waarheid.'

De auteur is François Augiéras die tot halverwege de jaren zestig paradeert onder het pseudoniem Abdallah Chaamba. Waarom zijn deze vertellingen van de Sahara, ondanks alle literaire lofprijzingen, zowel in Frankrijk als daarbuiten geheel onbekend gebleven, terwijl andere schrijvers zoals Paul Bowles met zulke verhalen een enorm succes hebben geboekt?

Een persoon zonder identiteit

Augiéras is op 18 juli 1925 geboren als zoon van Franse ouders in Rochester, New York, waar de vader muziekleraar was. Twee maanden vóór de geboorte van François overleed zijn vader. Een half jaar later keert moeder met kind terug naar Parijs, waar zij een sober bestaan opbouwt als decorateur van aardewerk. De moeder is van Slavische afkomst, zodat Augiéras zijn leven lang kan spelen met zijn identiteit: Frans, Amerikaans, Russisch, of toch Arabisch? Hij heeft zelf vreselijk de pest aan Frankrijk, in het bijzonder aan Parijs, en Amerika zegt hem helemaal niets. De heidense voorvaderen die over de Siberische steppen Europa binnenstormden, hebben zijn voorkeur. Maar het liefst ziet hij zichzelf als Arabier of als een persoon zonder identiteit.

Het verblijf in Parijs is van korte duur en in 1931 verhuist het minigezin naar Périgueux in de Dordogne dat een van de favoriete verblijfplaatsen van Augiéras zal worden. Op zijn veertiende zal hij met zijn moeder breken: 'Ik werd gelukkig op mijn veertiende toen ik afstand nam van mijn moeder die het symbool blijft van de tyrannieke zenuwlijdster... van toen af verfoeide ik de vrouwen min of meer bewust... Ik geloof dat de wereld van de vrouw min of meer vreemd is aan die van de man, dat er antagonisme, een voortdurende oorlog is wat overigens noch de liefde noch een huishouden uitsluit... De vrouw wil het leven creëren, daartegenover is het de rol van de man om te creëren, om objecten, ideeën, kunstwerken te fabriceren'.

De oude man en het kind

In september 1944 meldt hij zich in Toulon bij de Franse marine, in de verwachting dat hij aldus zijn legendarische oom in El Golea (Algerije) kan bereiken. Dat lukt pas een jaar later, na een eerste kennismaking met een psychiatrische inrichting en een klooster. Zijn oom is een gepensioneerd kolonel die in een verlaten fort in de Sahara een woestijn-museum is begonnen. El Golea is een kleine oase, op zo'n 300 kilometer afstand van de volgende bewoonde vlek. Hier wordt de thematiek van Augiéras gevormd: pederastie, sadisme en incest in een sfeer van mystiek heidendom. ‘De oude man’ maakt het neefje tot een slaafje dat hij neukt en afrost naar believen, onder meer in een ijzeren bed dat is geplaatst op het dak van het huis onder de sterrenhemel van de Sahara. Augiéras ziet in zijn oom meer God dan Duivel. Hij raakt verslaafd aan de behandeling door zijn oom en aan zijn positie als kind, hoewel hij intussen toch volwassen wordt. Over deze verhouding gaat het eerste boek van Augiéras, *Le vieillard et l'enfant*, dat de toon zet voor zijn hele werk. Het is ondui-

delijk in hoeverre dit verhaal aan de werkelijkheid of aan zijn fantasie is ontleend. Gezien het sterk autobiografische karakter van Augiéras' verdere werk lijkt het een waar gebeurd verhaal. Maar wanneer we zijn mythomane karakter in aanmerking nemen, rijzen er weer twijfels.

'*Le veillard et l'enfant*' *van Augiéras*

In eigen beheer publiceert Augiéras het verhaal van hem en zijn oom, drie cahiers op zachtgekleurd papier. Hij stuurt het naar literaire figuren in de hele Franstalige wereld, volgens een steeds herhaalde formule tot in Oceanië. In 1951 verschijnt een eerste integrale versie. Minuit herdrukt deze in 1954 en in eigen beheer geeft hij in 1958 een sterk bekorte editie uit die later ook weer bij Minuit zal verschijnen. De schuilnaam die hij kiest, is ontleend aan een Arabische geliefde, Abdallah, en aan de Berberstam die bij El Goléa in de woestijn leeft: de Chaamba. Met deze naam wekt hij de suggestie een Arabier te zijn. Gezien de thematiek vermoeden sommige niet-ingewijden dat het om een posthume publikatie van Gide gaat.

Het woordgebruik van Augiéras is duidelijk maar decent. Oom en neef liggen samen in bed: 'Hij zoekt mijn lippen; zodra hij ze vindt, schokt hij heftig, brult hij, verrast door de overdaad en het geweld van de vloed die hij ontrukt aan zichzelf, die hij uitstort over mij.' (76) Kort daarvoor: '..vanavond ben ik overladen met slagen. Deze man maakt me met stokslagen voor altijd vrij, hier en nu, terwijl hij mijn eeuwige gezicht afrost door me te vragen: - Kan men zeggen dat een kind onschuldig is?' (73) Dit is Augiéras ten voeten uit, met het directe en erotische taalgebruik en met de opmerkelijke omkering van het perspectief. De verteller wordt vrij door stokslagen, teken bij uitstek van onvrijheid, en de oom begint te twijfelen aan de onschuld van kinderen terwijl hij de onschuld er zo ongeveer uitslaat. Het 'eeuwige gezicht' verwijst naar de ziel, want de oom martelt niet alleen het lichaam, maar ook de ziel.

Zwerfjaren

Vanaf het begin van de oorlog tot aan zijn dood zal Augiéras een zwervend bestaan leiden. De belangrijkste stopplaatsen op zijn reizen zijn de Maghreb (Noord-Afrika) en de Dordogne, met de heilige berg Athos als een goede derde. Hij bezoekt Marokko (waar hij zich ook prostitueert), Mali, Tunesië. Wanneer Gide hem een lovende brief stuurt, reist hij onmiddellijk af naar Taormina waar Gide dan verblijft, om zich in levende lijve aan de grote schrijver te presenteren. In 1960 huwt hij met een achternicht, maar de zwerver en pederast slaagt er niet in zich heteroseksueel te vestigen. Steeds keert hij terug naar de Dordogne en de rivier de Vézère. Zijn eerste boeken worden gepubliceerd in de jaren vijftig. Augiéras is een typische 'schrijvers schrijver': kleine oplagen, een klein publiek en geen verdiensten. Hij is een zwerver die van niets leeft, zonder huis of bezittingen die zijn bewegingsvrijheid belemmeren. Hij is een heiden die in en van de natuur leeft en voor wie de liefde van andere 'Verlichten' voedzamer is dan echt eten.

Zijn werk valt uiteen in drie delen, die samenhangen met zijn reisgeschiedenis. In de eerste plaats zijn er de boeken van de woestijn: *Le*

vieillard et l'enfant (1954/1958) en *Le voyage des morts* (De reis van de doden, 1959). Vervolgens die over de Dordogne: *L'apprenti sorcier* (De tovenaarsleerling, 1964), *Domme ou L'essai d'occupation* (Domme of De proeve van bezetting, 1981) en *Les barbares d'Occident* (De barbaren van het Westen, 1990). En tenslotte *Un voyage au Mont Athos* (Een reis naar de Berg Athos, 1970). *La trajectoire* (De afgelegde weg, 1968/1989) is zoals de vroegere titel (die nu ondertitel is geworden) al aangeeft, een autobiografisch verslag van 'een jeugd in de tijd van de maarschalk' (Pétain) en gaat over zowel Frankrijk als Algerije.

François Augiéras in Algerije

De reis van de doden

L*e voyage des morts* (1959) is een zeer poëtisch relaas van Augiéras' reizen door de Maghreb in vijf hoofdstukken, alle genoemd naar een plaats: Tadmit, Gardaia, El Golea, Agadir en 'de rivier', de Senegal. De inhoud van het boek is Augiéras' levensverhaal. Ook de oom speelt weer een rol, in het vijfde hoofdstuk: 'Ik houd zo van je, bloedend, 's nachts.' (96) Maar naast de oom zijn er andere liefdes en seksmaatjes, jongens, mannen en hoeren. In Tadmit verlieft hij zich in een Arabische knaap met wie hij naar de hoeren gaat. Nadat de jongen boven is geweest, wil de verteller met dezelfde prostituée naar bed: 'Ik verlangde haar nadat mijn kameraad haar had gehad. Ik dacht dat het mooi en edel was dat jongens met elkaar vrijen, wenselijk dat ze ook met meisjes gaan.' (37) Deze triangel (man houdt van man en neukt de vrouw van de geliefde) sluit meestal een homoseksueel einde uit, maar zo niet bij Augiéras. Hij eindigt in de armen van de geliefde knaap. Op de volgende bladzijde alweer beschrijft hij de geiten die hij hoedt als zijn harem. 'Mijn zob [Arabisch voor lul] is groot en hard, ik heb me onder de wijfjes begeven; nadat ik

de ijzeren deur van de stallen achter me heb gesloten, neuk ik mijn vrouwen... Ben ik geen jonge koning met een hof in de bergen?' (39)

De seks is hiermee nog lang niet uitgeput. Over masturbatie gaat het bij Augiéras vrij weinig, maar over jongens en slaan des te meer. Een uitzonderlijk tableau biedt de scène waarin een man Augiéras en een Berberviendje min of meer beveelt elkaar te omhelzen. 'Wat ik graag deed. De ander pakte een riem van rood leer. Toen ik naast mijn vriend lag, gezicht tegen gezicht, de handen op de ogen, sloeg hij ons zo dat de zweep ons tegelijk raakte. Dezelfde pijn, op hetzelfde moment, deed onze samengeperste lippen trillen. Hij verliet ons en zei dat hij ons slechts gelukkig had willen zien.' (69) Een andere variatie: 'Ik verbrandde soms mijn zaad; vreugde om mijn jonge kracht te mengen met die van sterren en planten.' (146) Aan het eind van het boek beschrijft hij, nog steeds in zeer decente termen, hoe hij zich prostitueert in Agadir.

Tovenaarsleerling

L*'apprenti sorcier* is een mythische variatie op de El Golea-ervaring, verplaatst naar de Dordogne. De verteller is een kind dat door zijn ouders is overgeleverd aan een priester die het mishandelt en seksueel misbruikt. Het sadisme van de priester vergroot de liefde van

het kind voor de man slechts. De jongen slaat ook zichzelf: ‘Ik voelde schaamte noch schuld om iets, alleen een sterk en wild verlangen om te lijden en te leven. Met de luiken en de deur dicht deed ik wat ik gezegd heb. Ik geselde mezelf, half naakt, in deze duistere kamer, geknield op de bidstoel, in een schemer medeplichtig aan mijn volharding mezelf te kwellen. Na de honderdste slag stond ik mezelf een pauze toe, ik kon niet meer van vermoeidheid...’ (71) Naast deze twee vormen van liefde is er ook sprake van een verliefdheid op een leeftijdgenootje, een bakkersknechtje.

Tekening van Augiéras

De andere boeken van Augiéras borduren op genoemde motieven voort: kluizenaarschap op de Berg Athos en in Domme, met leeftijdsongelijke liefdes, sadomasochisme en veel mystiek. Zijn romans worden steeds ijler en voegen weinig meer toe aan wat hij al schreef.

Op 13 december 1971 sterft Augiéras enkele dagen na een hartaanval in een ziekenhuis in Périgueux. Hij wilde worden verbrand op een eiland in de Vézère, maar is begraven met uitzicht op deze rivier. Bij zijn begrafenis zijn drie vrienden present. De Franse pers zwijgt over zijn verscheiden, zo onbekend is hij intussen geworden.

Overgave

François Augiéras' plaats in de homoseksuele traditie is bijzonder: hij is tegelijk een gewoon en een heel ongewoon schrijver. Als andere homoseksuele auteurs vindt hij zijn plaats en identiteit niet in de metropolen van het Westen, maar daarbuiten, soms in een imaginaire wereld (vgl. Hanlo, Bowles, Tournier). Homoseksuelen kregen een identiteit opgelegd die ze het beste elders konden beleven. Tegelijk verbreedt Augiéras de thematiek: niet alleen pederastie en geweld, maar bovendien incest, bestialiteit en andere perversies. Zijn werk sluit daarmee goed aan bij romantiek en decadentie met de thematiek van natuur, seksueel exces en mystiek. Daarbij past ook zijn inzet van alle zintuigen. Hij beschrijft steeds het geluid, de kleur, het gevoel en de reuk van zijn omgeving met grote precisie. Maar romantisch en decadent is Augiéras toch niet te noemen door de vanzelfsprekendheid waarmee hij het leven beschrijft. Zijn werk heeft bijna het karakter van losse notities, zonder mooischrijverij

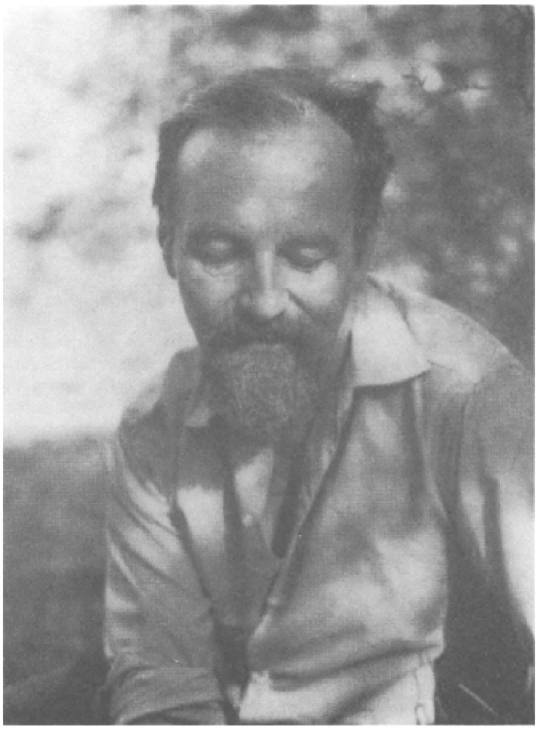
of veel omhaal. Soms lees je gewoon over de erotische scènes heen, omdat zijn taal zo ongedwongen en zijn stijl zo decent is.

Incest, masochisme en pederastie vormen een hoofdmotief van Augiéras' werk. De scheiding van lichaam en ziel in *L'apprenti sorcier* lijkt te zijn opgezet om de homoseksuele liefde te redden van lelijke vooroordelen hier beneden in dit leven. In *Un voyage au Mont Athos* beschrijft hij de solitaire sodomie als een oud godsdienstig ritueel. Hij maakt weinig woorden vuil aan wat hij met homoseksualiteit bedoelt. Voor hem is seks overgave (aan de oom, aan de priesters van de Berg Athos) en is liefde herkenning van verwante ‘verlichte’ zielen - en dat zijn vrijwel steeds knapen.

Ieder mens heeft verschillende kanten, waaronder een vrouwelijke en een mannelijke die ook (lichamelijk) met elkaar kunnen communiceren. Eén keer filosofeert hij over twee vormen van pederastie. De eerste staat voor een teveel (surabondance) aan mannelijkheid, de tweede voor decadentie. ‘In beide gevallen is er sprake van seksuele aarzeling; bij het eerste type hoorden zeker de jongens van Griekenland, gezond, robuust, nuttig voor de maatschappij, met ongerichte verlangens overspoeld door een al te

krachtige vloed van de libido; het tweede type komt voort uit een vermindering van de vitaliteit die op zich af te keuren is wat ook de zeden verder zijn' (*Le voyage des morts*, 45).

Augiéras was een heidens en pederastisch schrijver die het ongeluk had in een christelijke wereld te zijn geboren waar de kinderliefde het alleenrecht van de ouders is. Zijn incestueuze verhouding met de kolonel is door de critici beschreven als ellendig en miserabel, maar zo dacht Augiéras zelf er allerminst over. Over *La trajectoire zei* hij: 'Er is geen moment van pessimisme in dit boek. Integendeel, het wordt van begin tot einde gedragen door een schitterende vitaliteit.' (Placet 1988:172-3 3) Deze voortdurende overwinning op ellende en misère is wel het meest bewonderenswaardig in Augiéras' leven en werk. Hij vormde zich om van een slachtoffer tot een overwinnaar; voor hem was fel lijden intens leven.



François Augiéras

In een volgend nummer van *Paidika* verschijnt een volledige bibliografie door Erick Pontalley. De beste studie tot nu toe over Augiéras is: Christian Rodier & Georges Monti, *François Augiéras*, Cognac, Le temps qu'il fait: Cahier deux, 1984, waaraan ook de niet uit de romans gehaalde citaten en de illustraties zijn ontleend.

Paul Placet, *François Augiéras. Un barbare en Occident*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1988.
Jacques Barozzi, 'François Augiéras et l'amour polymorphe', in: *Gai Pied*, no. 332 (25 aout 1988), pp. 78-80.

Eric M. Moormann
Aldo Busi: een explosie

In de zeven jaren die er sinds het verschijnen van zijn debuut *Seminario sulla gioventù* ('Vertoog over de jeugd'; Ned. titel *Over de jeugd*) in 1984 zijn verstreken, publiceerde Aldo Busi maar liefst zes boeken. In de eerste plaats twee romans: *Vita Standard di un venditore provvisorio di collant* (1985: 'Standaardleven van een tijdelijke verkoper van nylons') en *La delfina bizantina* (1986: 'De Byzantijnse [vr.] dolfijn'). Daarna volgden een soort mengeling van roman, essay en autobiografie, *Sodomie in corpo 11* (1988: 'Sodomieën in afdeling 11') en een bundel van soortgelijke aard onder de titel *Altri abusi* (1989: 'Andere misbruiken'). Tenslotte is er het moeilijk in een genre onder te brengen '*Pazza*' uit 1990 ('Gek'). Voor dit voorjaar aangekondigd en naar het schijnt inmiddels uitgekomen is de roman *Casanova di se stessi* (1991: 'Casanova op zichzelf').

Busi maakt het zijn lezers niet gemakkelijk: hij heeft een voor Italië uiterst ongewone stijl. Voortdurend wordt de lezer op het verkeerde been gezet door veranderende vertelperspectieven, wisselingen van tijd en plaats en door vaak ogenschijnlijk niet aansluitende overgangen in stemming. Niet Italiaans: de romanwereld van Italië is zeer divers, zeker, maar beweegt zich veelal niet buiten de gebaande paden van de traditionele roman. Busi daarentegen introduceert een oud, maar zoals uit zijn werk blijkt beslist niet obsoleet geworden genre, dat van de schelmenroman. De gekozen stof is niet 'gewoon'.

De schrijver in beeld

Over de auteur wordt op de stofomslagen van alle boeken het nodige medegedeeld in nogal badinerende en tegelijk cryptische bewoordingen. Hij komt uit het dorp Montichiari in de buurt van Brescia, waar hij ook geboren is in 1948. Busi is een talenwonder dat voor praktische arbeid niet erg lijkt te deugen en het liefst langs de straten struint, op zoek naar veroveringen op erotisch gebied. Hij is geen full-time schrijver, maar werkt ook als vertaler (o.a. van werken van Goethe, Carroll en Flaubert, maar ook voor een industrie die een folder de deur uit wil hebben) of als vrachtwagenchauffeur. Aanvankelijk lijkt hij zich niet te willen presenteren als een 'letterario' die de hele dag peinzend achter een maagdelijk wit vel schrijfpapier zit en nu en dan een woord neerpent. Nee, het moet vlug en in korte uitbarstingen. Er is meer te doen op deze wereld en de schrijverij is maar één van de mogelijke bezigheden. Nu deze hem overigens - met name door de internationaal gunstige ontvangst van het eerste boek - geen windeieren legt, is die behoefte aan ander werk afgenomen, zo lijkt het.

De presentatie van Busi was reeds enigzins onbescheiden bij de publicatie van het eerste boek, zij wordt steeds pretentieuzer door de grote foto's op de achterplatten van latere boeken en door de verspreiding van het flinterdunne '*Pazza*' met afbeeldingen in travestie benevens een bijbehorend cassettebandje waarop men Busi kan horen zingen. De slimme taktieken van een vertegenwoordiger zijn hem dus niet vreemd.

De schrijver verwoord

Het portret dat Busi, al dan niet in een vermomming, van zichzelf geeft in de personages Barbino (uit *Seminario*) of Angelo (in *Vita standard*), is steeds dat van een druk baasje, dat uit is op werk, dat contact legt met Jan en alleman, maar dat vooral steeds seksueel gespannen is en zich afvraagt of deze of gene voorbij komende heer even een wip wil maken. Busi uit zich onomwonden over zijn voorkeur voor de ietwat rijpere Noorditaliaanse heer, liefst niet al te 'gebildet', en eventueel vader en trouw echtgenoot, maar hij spuugt ook niet op een jongen op motorfiets of vespa. Hij is door deze vlugge seks en door een afkeer van de 'prins op het witte paard' geobsedeerd en meent zich in dit opzicht een bijzondere positie tegenover de wereld, Italië en de letterkunde te mogen aanmatigen. Het is opvallend hoe in alle

boeken reeds na een paar bladzijden een verovering wordt geboekstaafd, die geen rol speelt in het vervolg - een soort mosterd vóór de maaltijd - en die buiten het verband van de verhaalstructuur staat. Is het zijn bedoeling dat de lezer van meet af aan weet dat hij moet oppassen en dat hij met een schaamteloze sodomiet te maken heeft? Het portret is hiermee nog niet af, want Busi laat een ander facet van zijn liefdesleven zien: vriendschappen en verwantschappen met vrouwen lijken een belangrijkere rol te spelen dan de mannelijke veroveringen.

Homoseksualiteit, het blijft ook in de jaren '80 (en '90?) in Italië, zelfs bij de schijnbaar vrijgevochten rebel die Busi is, een levens(nood)zaak die alleen op gniffelende of grove manier mag worden benaderd. In Italië is het buiten ‘artistieke’ kringen nog steeds niet bon ton als openlijke homoseksueel door het leven te gaan en nemen velen hun toevlucht tot een huwelijk en anonieme en verborgen contacten. Busi's boeken staan vol met voorbeelden van rauw overkomende mannenseks. Zelden wordt er liefdevol en opwindend over die vluggertjes gesproken en dat gebeurt met name in schuttingtermen. Verlegenheid? Daar lijkt het meer op dan op een hoge graad van vrijheid. Meer libertair dan liberaal. Busi voegt zich hier in de traditie van Pier Paolo Pasolini (door de schrijver in zijn werk nooit genoemd), voor wie het anonieme seksverkeer een enorme opwinding betekende. Als voorvechter van seksuele vrijheid in een Italië dat door het katholicisme en burgerlijk fatsoen in de geschetste morele wurggreep wordt gehouden, lijkt Busi dus geen goede kandidaat. Het is uiteraard de vraag of dat moet. Het heeft er alleen alle schijn van dat de schrijver zich op deze wijze naadloos voegt in het verkrampte beeld van de Italiaanse homoseksueel.

De romans: een kort overzicht van Busi's werk

S*eminario sulla gioventù* werd onlangs in het Nederlands uitgegeven, nadat er reeds vertalingen in het Engels, Frans en Duits waren verschenen. De ouderwetse aanduiding *Seminario* (‘Vertoog’) geeft de quintessens van de roman adequaat weer: Busi wil ons een spiegel, vaak een lachspiegel, voorhouden van de moraal van de jaren '80. Hij doet dat in een vrolijk verhaal over een jongen die eerst in travestie zijn afwijking van de middelmaat probeert te illustreren, serveerder in Milaan wordt (waar hij

contact heeft met de oude dichter Eugenio Montale: prachtig portret!), in Parijs zijn oude godsdienstleraar tegenkomt en verwent, bij een paar vrouwen woont en nog veel meer. De confrontatie met het verschijnsel vrouw is indrukwekkend. De jongen moet zich in theoretisch en praktisch opzicht rekenschap geven van de manier waarop hij met het andere geslacht wil omgaan: Hoe Te Handelen In Geval Van Verliefdheid of Hoe Je Redden Uit De Handen Van Vrouwen? Maar zo simpel is het niet eens. De vrouwen zijn evenals Barbino anders dan de anderen, en merkwaardigerwijze heeft hij daar aanvankelijk geen antenne voor. Terwijl de lezer al lang weet hoe de vork aan de steel zit, voelt Barbino zich nog enigszins beduusd en bedrukt onder de avances van Arlette, één van de vrouwen, bij wie hij gastvrijheid geniet. Het lijkt er bovendien op dat die vrouwen juist door de harde confrontatie met een homoseksueel die niet voor vrouwelijke avances bezwijkt, zich pas in tweede instan-

tie bewust worden van het feit dat ze lesbisch zijn.

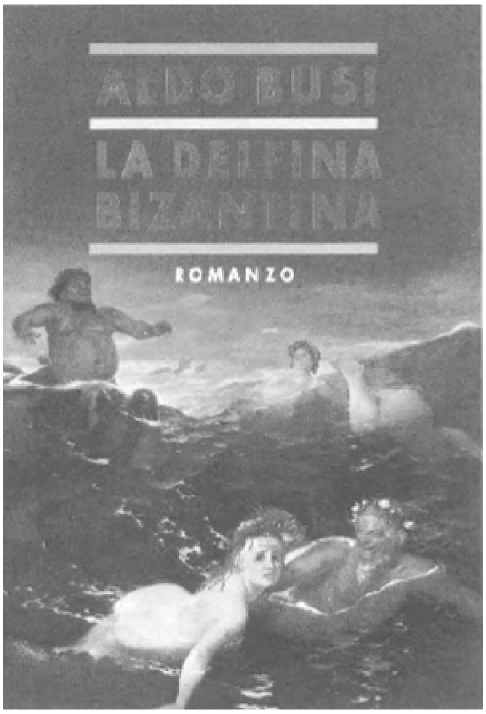
Namen zijn in het werk van Busi veelzeggend. Hier is het illustratief dat de naam van de jongen 'meelijwekkend', 'beklagenswaardig' betekent, terwijl Barbino hem zelf uitlegt als 'baardje', een bijnaam waarmee hij zichzelf als baardloze melkmuil tegenover zijn oudere 'mannelijke' broers afgezet zag.

Een fladderend engeltje

In *Vita standard* lijkt Busi nadrukkelijker aanwezig met autobiografische elementen: opnieuw een locatie in de omgeving van Brescia, nu het Gardameer, veeltaligheid (een uitzondering in Italië), bereidheid om allerlei karweitjes aan te pakken en een snelle, wendbare geest. Het boek beschrijft hoe Angelo ('Engel') een baantje aanneemt als tolk en vertaler Italiaans-Duits bij een vertegenwoordiger. Deze Celestino Lometto ('Hemels mannetje') heeft een vrouw en drie zonen en ontvlucht graag het huis om 'zakenreizen' over de Alpen te maken. Angelo wil hem wel helpen met de taal, maar houdt zich het recht op escapades in het herenleven van grote steden als Frankfort, Berlijn en Keulen, of ook Amsterdam en Den Haag, voor. Gaandeweg blijkt Lometto, die uiteraard de jonge Angelo steeds wijst op het immorele en perverse van (a) diens aard, (b) diens karakter en (c) diens uitstapjes, niet zonder hem te kunnen, omdat hij zichzelf weinig zeker voelt in die opgelegde rol van echtgenoot en vader. De drie zonen zijn voor de vertegenwoordiger niet genoeg; Lometto wil graag een meisje en hoopt dat zijn huwelijk er zo beter op wordt. De geboorte van Georgina Washington doet de eerste wens in vervulling gaan, maar liefde voor zijn vrouw is er niet méér dan voorheen.

Angelo lijkt meer affectie voor het kind te tonen dan de echte vader. Misschien is de moraal - zo men die er al in wil vinden - dat de zogenaamde burgerlijke stijl van leven beslist geen garantie voor geluk is. Onze *loner & loser* Angelo fladdert als een echt engeltje tussen alle moeilijkheden door en heeft nog lol ook! Deze twee boeken zijn - dat blijkt al uit de volstrekt onvolledige beschrijving - duidelijk schelmenromans. Een ouderwets genre dat vaak niet serieus wordt genomen in een tijd van intellectuele spelletjes (Calvino en Eco in Italië zelf bijvoorbeeld). De keuze van tegendraadse figuren als Barbino en Angelo en de stijl rechtvaardigen de keuze volledig. Busi heeft zich onder meer laten inspireren door *Felix Krüll* van Thomas Mann, waarin een vergelijkbare figuur optreedt die zijn diensten aan dames en heren aanbiedt mits het maar geld oplevert en geen zorgen heeft over de moraal.

Van bed naar bed: hotel en ziekenhuis

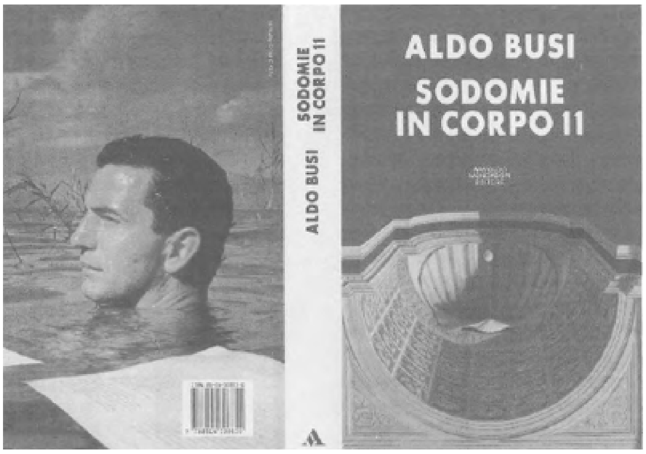


L*a delfina bizantina* behandelt een café-restaurant-hotel in Ravenna, gedreven door Signora Scontrino ('mevrouw Bonnetje'), Anastasia en haar om het zacht uit te drukken niet volledig bij zinnen zijnde dochter Teodora. Het is een *va-et-vient* van uiteenlopende typen die een eenvoudig toerist nooit van zijn levensdagen in het gezapige Ravenna zal hebben zien lopen. De schrijver heeft deze trekpleister aan de Adriatische kust (zoiets als Valkenburg of de Keukenhof) met opzet uitgekozen om het contrast tussen de doorsnee toerist en de per-

sonages uit het boek groter te maken. Transseksuelen, travestieten, sodomieten, bestialen, masochisten en andere bizarre typen passeren in een bonte stoet de revue.

Het is helaas niet steeds eenvoudig de rode draad te volgen. Busi heeft zo te zien geen ordening aangebracht door onderverdeling in hoofdstukken en het ene personage veroorzaakt de komst van het volgende.

De opwindende titel van *Sodomie* verwijst naar de slippertjes in een ziekenhuis op de afdeling Internen, dan wel op een strand in Marokko. Anders dan in de vorige boeken is de auteur nu in levenden lijve aanwezig. De ondertitel geeft al duidelijk aan dat Busi zich nu met een andersoortig werk presenteert: ‘non viaggio, non sesso e scrittura’ (geen reis, geen seks en schrijverij). Het laatste woord is in het Italiaans even dubbelzinnig met de voorgaande woorden verbonden als in het Nederlands: of het boek wel of niet over schrijven gaat? Geen seks is in ieder geval pertinent onjuist, want het is op de eerste bladzijde van het boek al raak. Busi debiteert opvattingen over het schrijven van romans en vindt bijvoorbeeld auteurs als Handke en Bernhard lieden die niet met mensen van vlees en bloed bezig zijn, maar slechts abstracte temperamenten beschrijven. Dan liever Manns *Zauberberg* of *Tristram Shandy* van Sterne.



Ook in dit boek zoekt de lezer tevergeefs naar een heldere opbouw van het betoog. De gedachte van mijmeringen in een ziekenhuis wordt niet volgehouden en daardoor verslapt de concentratie van de lezer weldra. Steeds moet er weer worden ingegaan op de openhartigheid van Busi's homoseksueel optreden, waardoor hij toch wat trappen hoger komt te staan dan de burgertrutten om hem heen. Busi geeft reacties op reacties op *Seminario* en in die passages wordt de schrijver ergerlijk arrogant. Het mooie stofomslag laat dat al enigzins vermoeden. De werkelijkheid (liever nog: de trompe l'oeil) op zijn kop en de schrijver tussen vellen van zijn werken in het water. In het water gevallen? Mislukt?

Altri abusi bevat een al te duidelijke woordspeling op de naam van de schrijver. Hier gaat het om reisreportages naar buitenlanden als België en Nederland (de essentie van onze landen is het koningshuis, dat bij ons een geciviliseerder soort lieden op de troon brengt: een *topic* voor Italianen die heimwee hebben naar hun koningen) en IJsland. Daar flirt de schrijver met de presidente, zij het alleen met woorden. Ook nu krijgt de lezer een uitvoerige presentatie van Busi als talent voor de meest uiteenlopende klussen en als onderzoeker van de lokale seksuele mogelijkheden. Hij verraadt zich snel als de voor het buitenland bange Italiaan, blij dat hij een landgenoot tegenkomt met wie hij zijn eigen taal kan spreken. De reisbeschrijvingen zijn noch

interessant als portretten van een land, stad of streek, noch als mijmering over reizen, noch als portret van Busi. De tekst is zoals die van *Sodomie* zonder duidelijke indeling in hoofdstukken aaneengereid, maar blijkt volgens het colophon ten dele in de vorm van reisreportages in Italiaanse tijdschriften gepubliceerd te zijn geweest. Afgeronde delen zijn evenwel niet herkenbaar.

Virtuoso Italiano

Busi's taal houdt de lezer in zijn greep: hij eist constante aandacht door moeilijke zinswendingen en woordspelingen. De stijl is grillig en eigenzinnig. Busi maakt voortdurend nieuwe woorden, zowel gevormd uit bestaande Italiaanse termen als uit buitenlandse. Hij is niet wars van dubbelzinnigheden. De zinnen zijn snel, ademloos snel bijna en vooral de dialogen zinderen van spanning en humor. Dat laatste is een zeldzaam goed in een literatuur waar humor zelden de meligheid van de moppenrubriek overstijgt. Er zijn ook zwakke punten, met name wat betreft de compositie. De voortdurend wisselende standpunten en vertelperspectieven lijken onberedeneerd. Wanneer de niet-functionele virtuositeit maar door blijft gaan en de lezer geen rust wordt gegund, wordt het al gauw te veel van het goede. Met name in de latere boeken is dat een groot euvel.

De homoseksuele thematiek is in de twee eerste boeken voortreffelijk uitgewerkt. De personages lijken bang voor een vaste relatie en camoufleren hun verlegenheid met bravour. Zij manifesteren zich om die reden op een kameleontische manier. Zoals Barbino het in *Seminario* zelf verwoordt:

> Luister Arlette. Duidelijk genoeg valt het me zwaar om het over mezelf te hebben omdat ik nooit hetzelfde blaadje sla ben, maar elke dag word ververst en soms wel twee keer. Aangezien ik afhankelijk ben van de hand die me erin [in een kooi - EMM] legt en de snavel die me oppikt, moet ik wat moeite doen om mijn identiteit te achterhalen, zo tussen aambeeld en hamer als ik ben. Ik ben in elk geval groen, maar niet altijd ben ik vers. En het voornaamste is niet nat te worden. Ofschoon ik steeds een blaadje

> blijf, verandert de groente van soort; ik ben nooit hetzelfde blaadje van dezelfde sla. Cichoreisla en kropsla overwegen, maar andere keren heb ik me bekleed gezien met savooiekool [...]. Een slablaadje heeft het altijd liever over anderen dan over zichzelf, maar ik weet me niet aan die natuurlijke neiging te houden, ik ben verschillend van mijn mede-wijnblaadjes, appelblaadjes, watermeloenblaadjes. Ik ben me bewust van mijn zoetheid, mijn sappigheid, en ik mag er graag over praten. (p. 221 van de Nederlandse vertaling)

In alle boeken valt op dat de personen gefascineerd zijn door vrouwen, zich aan hen liever zouden willen binden en overgeven. De seksuele drang staat dat gevoel in de weg en zorgt klaarblijkelijk voor een blokkade in de affectie: zo blijft elke figuur als eenling achter, minnaar van/bemind door man noch vrouw. Vooral de twee romans *Seminario* en *Vita standard* overtuigen in die portrettering van de eenling. Het eerste boek verscheen onlangs in een goede vertaling van Jan van der Haar bij Uitgeverij Veen, het tweede wordt hopelijk spoedig voor de Nederlandse lezer in vertaling toegankelijk.

Evert Paul Veltkamp
Sodomievervolging in Rotterdam in 1717

De meeste aandacht van het onderzoek naar sodomievervolgingen in vroeger eeuwen gaat uit naar 1730. Toen zijn ook velen veroordeeld en het 'schandaal' trok nationale en internationale aandacht. De belangrijkste onderzoeker naar de 1730-processen is Leo Boon wiens dissertatie helaas nog steeds niet is gepubliceerd, hoewel die al jaren wordt aangekondigd. Boons arbeid vond slechts neerslag in enkele verspreide artikelen (in *Holland, Groniek* en *Spiegel Historiael*). Dat na 1730 nog omvangrijke zaken aan het licht kwamen, heeft Noordam aangetoond in zijn artikel 'Homoseksuele relaties in Holland in 1776', verschenen in het tijdschrift *Holland*, jaargang 16 (1984). Minder bekend is, dat ook vóór 1730 al zaken voorkwamen waarbij meer dan enkele personen betrokken waren. Eén van die zaken is een geval in Rotterdam dat zich afspeelde in 1717. Op 14 juni 1717 werden in Rotterdam zes mannen veroordeeld door de schepenen van Rotterdam vanwege homoseksuele handelingen. In augustus werd nog iemand veroordeeld. Een aantal betrokkenen ontkwam door te vluchten.

De eerste arrestaties

Op 21 en 22 mei 1717 werden enkele mannen gearresteerd op het secreet (openbaar toilet) onder de Gapersbrug in Rotterdam. Eén van hen moet de directe oorzaak zijn geweest: Jean Brison. Hij had avances gemaakt tegenover de man die op het secreet naast hem was komen zitten. Toen de man voorstelde naar buiten te gaan om daar plezier te maken, gaf Jean met een handdruk en een strelen over het gezicht zijn akkoord. Ongelukkigerwijs bleek dat die uitnodigende man de schout was, en Jean zal buiten zijn gepakt. Een andere verdachte spreekt van een verrassingsaanval van de Justitie: de verdachte in het verhoor 'Segt noeit te hebbe gelooft dat het voorschreven doen groot quaed was, & daerom noeit te hebbe gevreest dat de Justitie haer zoude verrasse'.

De schout volstond kennelijk niet met zijn eerste slag. Nog zes anderen werden opgepakt. In augustus werd nog een voortvluchtige gevangen genomen. Uit de verhoren van 1730 blijkt, dat ook andere personen vluchtten, bang om opgepakt te worden. Uit de processen komt naar voren dat de soortgenoten elkaar kenden, zij het niet altijd bij naam. Uit de frequentie van bezoek aan een divers aantal secreten kan worden opgemaakt, dat er niet weinigen waren die zich aan dergelijke lusten overgaven. Uit de vlucht van enkelen kan worden opgemaakt, dat men in het circuit goed en snel van elkaars lotgevallen op de hoogte was. Er valt uit de verhoren nog wel een en ander op te maken: waar kwam men samen om het met 'malkander' te doen, hoe herkende je een ander, wat deed men met elkaar, hoe vaak kwam men op die plaatsen, wie kende je.

DE GEREGTIGHEID VERHEERLYKT DOOR HET ONDEKKEN EN STRAFFEN DER HOOG-GAANDE ZONDE.

De plaatsen van handelingen

Vrijwel alle secreten zijn plaats van handeling voor deze gelijkgeslachtelijke wellustzoekers. Genoemd worden voorste en achterste secreet onder de Gapersbrug, de secreten onder de brug bij de Vismarkt, aan de Punt onder de Scheepmakersbrug, onder de Keizersbrug en bij het Ooster- en Westerhooft. Daarnaast zijn de galerij van de beurs, de bank bij de beurs en het secreet onder de beurs (mogelijk identiek met de secreten onder de Gapersbrug) ontmoetingsplaatsen. Tot slot is er het huisje bij de Lambertsbrug.

De Gapersbrug wordt door de verdachten het meest genoemd. Bij de Gapersbrug kon het echter druk zijn, en soms werd uitgeweken naar het secreet onder de brug bij de Vismarkt, 'omdat er minder volk is'. De plaats die men bezocht zal ongetwijfeld ook samenhangen met de plaats waar men woonde. Er zijn er bij die vele plaatsen frequenteren. Zo kende Jan Backvis vrijwel alle secreten in Rotterdam.

Eén van de verdachten, Aert, woont in Dordrecht, alle anderen in Rotterdam. De Dordtenaar bezoekt ook andere steden; hij noemt alleen Schiedam. Een Hagenaar op bezoek in Rotterdam, vertelt zijn companen dat in zijn woonplaats het Haagse Bos een ontmoetingsplaats voor gelijkgestemden is. Behalve Hagenaars, worden door de verdachten vaak Amsterdammers (naar het lijkt de grote verleiders) genoemd en eenmaal een man uit Zwolle. Jan Backvis noemt een herberg in Den Haag, achter de Hal, 'daer het dolfijntje uithong', waar hij eens door een jonge heer was uitgenodigd; toen zij daar kwamen, sprak de heer vrijmoedig met de waard over een en ander, waarna de jonge heer de verdachte meedeelde dat de hospis 'mede van het volk was'.

Is die ander ook 'zo'?

Hoe herkende men elkaar? Jean Brison vertelt: 'het teeken, of zij van die benden zijn, is, dat zij langer blijve sitten als een quartier uurs'. Een ander laat weten dat zij die op een secreet komen zonder 'haer gevoeg' te doen, ook zo zijn. Behalve dat, schuiven gelijkgestemden naar elkaar toe, stoot de een de ander zachtjes aan het lichaam om het vervolgens te betasten en te eindigen met waar het allemaal om begonnen is. Maar ook wel raken twee heren aan de praat, waarna de vraag gesteld kan worden of de ander 'meegaat'; dit meegaan kan meegaan naar 'onder' (het secreet) zijn, of zelfs een vraag naar een blijven slapen. De vraag kan worden voorafgegaan door een trekken aan eens anders 'rock'. Ook herkent men elkaar wel aan het feit dat een man op het secreet onder zijn rok met zijn geslacht zit te spelen en degene die daarnaast zit die handeling dan overneemt: vervolgens doen zij het aan elkaar. Een ander werd door een Amsterdammer verleid en had dus in zijn onschuld helemaal niet door, dat de ander van 'dat volk' was. Deze Amsterdammer pakte de hand van de onschuldige en stak die in zijn broek om hem zijn geslacht te laten voelen. Eén keer is er sprake van dat de een de ander erop attent maakt dat een derde ook 'van de bende' is. De homoseksuelen lijken elkaar in Rotterdam in 1717 te kennen. In de verhoren wordt veelvuldig gevraagd naar namen van anderen. Meestal zijn de verdachten niet bereid anderen bij naam te noemen, uitgezonderd Dicke Daan

en de mede-verdachten. Brison verklaart die onbekendheid met namen aldus: hij ‘Segt dat het ordinair soo donker is, dat zij malkander niet kunne kenne’. Jan Backvis zegt de meesten niet te kennen, maar een aantal wel van gezicht. Tot slot nog enkele termen waarmee homo's in de stukken elkaar aanduiden. ‘Van die liefhebberij zijn’, ‘van die benden zijn’, ‘van haer zijn’, ‘van dat (soort van) volk zijn’, zijn de meest gebruikte uitdrukkingen. Jan Backvis heeft het over een ‘vlaggenman (of anders in den Haag nigje gnoemt)’. (Overigens schrijft Theo van der Meer in zijn *De wesentlijke sonde van sodomie en andere vuyligheeden*, Amsterdam, 1984, dat de term nicht alleen in Friesland zou voorkomen, p.19.) Ten slotte wordt nog gesuggereerd dat de term ‘scheet’ een homosexueel aanduidt.

Wat gebeurt er allemaal?

De eerste getuige (de eerste gepakte) vertelt het meest uitvoerig wat er zoal kon gebeuren op het secreet onder de Gapersbrug.

Hij laat weten wat de directe aanleiding was tot de overval: zijn ‘erotisch contact’ zoeken met de schout. Hij zat aanvankelijk wat van hem af, maar was geleidelijk naar hem toegeschoven. Vervolgens had hij met zijn knie twee maal tegen de knie van de ander gedrukt om daarna meteen over te gaan tot het betasten van zijn buurmans billen. Als apotheose had hij hem bij zijn geslacht gevat, tot zesmaal toe. Toen zijn buurman niet reageerde wendde hij zich naar die aan zijn andere zijde om ook diens geslacht ter hand te nemen. Weldra keerde hij naar zijn eerste ‘minnaar’ terug. Wanneer deze voorstelt buiten plezier te maken wordt de ongelukkige minnaar gepakt en belandt hij in het gevang. Volgens Brison zijn er gewoonlijk zo'n vijf à zes mannen op het secreet aanwezig. Wat zij doen? Hij verhaalt, ‘dat zij met malkanders mannelijkheijt speelen & liefkoosen’. Wat zij nog meer doen, omschrijft hij in een volgend verhoor als ‘aen malkander kaelen boeren’ maken, wat zoveel moet inhouden als mutuele masturbatie.

INDAAGING 2.

VAN

PERSOONEN

Voor den Ed: Agtb: Geregten der Stadt

ROTTERDAM.

Agtervolgens het Placcaat van de Ed: Groot

(Was geteekent)

J. VAN GELDER.

JOB VANDER BIEST.

In 's Gravenhage, gedrukt by Cornelis van Zanten.

Ook eenzame masturbatie komt voor, soms uit nood geboren. De verdachte Isack vertelt ‘dat hij gisteravond op het secreet met sijn mannelijkheijt heeft sitte speelen, dog dat hij geen partij had om een kaelen boer te maeken’. Jan Leendersz vertelt

dat hij op een eerdere avond door de Hagenaar bij zijn geslacht was gevat, maar dat een zaadlozing niet mogelijk was: zijn mannelijkheid was zeer slap, ‘dewijl hij sijn saet al op het secreet had geschooten, hebbende het er selfs uijtgespeelt’.

Wederzijdse masturbatie wordt het meest genoemd. Verder wordt er gesproken van liefkozen, zoenen en strelen van lijf en aangezicht. Naar sodomie wordt ook geïnformeerd en het blijkt voor te komen. De Bruijn vertelt dat hij na suggestie, en in het bijzijn van de 19-jarige Jan Leendersz had geprobeerd een Hagenaar die op een bank zat, te penetreren, na hem eerst te hebben gevingerd (tot aan het eerste lid). Maar omdat De Bruijn zo ver niet kon reiken, mislukte de poging. Hij heeft toen op een andere wijze zijn zaad geloosd. Ook in Jan Leendersz' verhoor komt de geschiedenis ter sprake. Jan spreekt echter niet over een mislukte poging, maar dat de Hagenaar het niet aan Hendrik wilde toestaan omdat hij niet wel was. Aan Jan Backvis is ooit voorgesteld om sodomie te plegen. Op dat voorstel kwam zijn besliste antwoord, ‘dat hij hem liever onder de voet zoude laete steeken als sulx toe te staan’. Deze zelfde Backvis verklaart bovendien, dat hij op een secreet nooit heeft gezien dat twee mannen sodomie pleegden. Wel is hij een aantal malen mannen gevolgd om hen het elders te zien doen. Hij zegt gehoord te hebben dat er wel mensen zijn die een voorkeur daarvoor hebben. De laatste getuige, Dicke Daan, die gevlucht was, wordt stevig ondervraagd over allerlei geslachtsziekten waaraan hij door de chirurgijn geholpen is en die hij bij strafbaar gedrag zou moeten hebben opgelopen. Maar Daan geeft niet toe. Eerst zegt hij die ziekten niet van zijn vrouw te hebben gekregen die immers altijd gezond en fris geweest is, maar als blijkt dat die opmerking toch te denken geeft, zegt hij het wel van zijn vrouw te hebben, én dat een en ander aan de mazelen moet worden toegeschreven.

De verdachten

De meeste verdachten zijn tussen de 36 en 38 jaar oud. Vier van de acht, Isack, Jean, Daniel en Aert, hebben de mogelijkheid om het ook nog met hun vrouw te doen; Jan Backvis zegt vrijer te zijn. Isack, Jean en Aert hebben kinderen.

Jean Brison (37 jaar) is ruim een jaar geleden voor het eerst op het secreet geweest. Hij komt er sindsdien zo nu en dan en zegt drie tot vier maal met een ander contact te hebben gehad. Hendrick Jansz de Bruijn (35) is een jaar geleden voor het eerst verleid, door een Amsterdammer. Sindsdien komt hij er ongeveer eens in de drie weken. Hendrick kent Jan Leenders zo'n vijf maanden en heeft met hem sinds drie maanden zeer regelmatig lichamelijk contact.

Isack Persoons (28) komt al zeven jaar op het secreet onder de Gapersbrug; er zijn tussenpozen, van bijvoorbeeld een jaar, dat hij er niet kwam. De avond dat hij werd opgepakt, was hij er al een maand niet meer geweest. Later bekent hij dat hij er menigmaal kwam, hoewel hij niet altijd kwam met de intentie ‘om sijn wellust te pleege’. Met Jan Backvis en Michiel zegt hij verscheidene malen contact te hebben gehad.

Aert Jansz van Dort (tussen de 40 en de 50: nestelingen-verkoper) is door Dicke Daan, zo'n kwartaal geleden, naar het secreet onder de Gapersbrug gelokt en toen

door hem verleid. Met Daan heeft hij het wel vaker gedaan, maar ook met anderen, en in andere steden.

Michiel Koningkx (26) komt twee tot drie jaar in secreten. Hij is aarzelend als voyeur begonnen, maar heeft het later aan zich laten gebeuren en het ook aan anderen gedaan. Hij is er toe gekomen door een collega. Toen hij eens bij een knecht die bij hem in de buurt woonde, sliep, heeft die knecht hem geleerd 'sijn saet te schieten'. Van de meesten met wie hij contact heeft gehad, weet hij de naam niet te noemen. Wel van Jan Backvis, met wie hij enkele malen contact had.

Jan Backvis (35) is zo'n zes jaar geleden voor het eerst met deze praktijken in aanraking gekomen. Hij heeft ook perioden van onthouding gekend; hij noemt een periode van twee jaar. Met Michiel en Hendrick zegt hij verschillende malen contact te hebben gehad. Voordat Isack trouwde deed hij het ook wel met hem; na diens huwelijk heeft hij Isack nog wel eens op het secreet gezien. Ook hij heeft voyeuristische trekken, want hij geeft toe dat hij som-

migen wel eens is gevolgd en heeft gezien dat zij sodomie pleegden. Hij is degene die door een jonge heer in Den Haag is genood om bij hem in de bovengenoemde herberg te slapen. Hij zegt dat zij bijna niet geslapen hebben en het 's avonds én 's morgens met elkaar hebben gedaan.

Jan Leendersz van den Bogert (19) is zo'n twintig weken geleden voor het eerst verleid, ook door een Amsterdammer. Die kerel had zijn hand genomen en in zijn broek gestoken om hem zijn geslacht te laten voelen. Jan had zijn hand toen beschaamd teruggetrokken en was weggegaan, maar niet zonder de ontvangst van een uitnodiging van de Amsterdammer binnen enkele dagen weer terug te komen. Dat had Jan gedaan en daar had hij Hendrick, een kennis van hem, aangetroffen met wie hij het gedaan had. Jan getuigt van een grote wellust, maar zegt zich in de middag te beperken. Hij kwam soms meermalen op één dag bij het secreet. Behalve met Hendrick had hij het ook wel met Dicke Daan gedaan.

Daniel Uurbijn (Dicke Daan) (38) wordt pas in augustus opgepakt. Hij was namelijk uit de stad vertrokken en geeft later toe dat dat was om niet opgepakt te worden. Hij bekent met Jan Leenders en Aert in de weer te zijn geweest. Daniel wordt in verband gebracht met de chirurgijn die hem al verschillende malen heeft behandeld, voor gonorrhea, Spaanse kraag, 15 à 16 schenkers, druipers en klap-oren.

De veroordelingen

Een Nieuw Liedt van het Regt of Justitie, dat op Maandagh den 17 July 1730. binnen de Stadt Rotterdum is gedaan, aan de volgende Persoonen; met Name N: de Haas een Kaarsemaker, en Schroeder een Brander, beydo Gewurgt en Geblakert; Hubert van Borselen een Lyf-Knegt gewurgt, alle om het plegen var zeer grootgaande Zonden; Voorts is een Valfe Munter Opgehangen, en diverse Gegesele en Gebrantmerkt, breder te lesen of ziagen.
Voys: Een Gelders Graaf vermoeyt van 't Jagen.

De straffen zijn verschillend. Omdat niemand sodomie zegt te hebben gepleegd, wordt geen doodstraf uitgesproken. Wel werd een poging gedaan en dit leidde tot de zwaarste straf: Hendrik de Bruijn wordt binnenskamers gegeseld en voor eeuwig verbannen uit Holland, Zeeland, West-Friesland en Utrecht. Jan Backvis wordt voor 25 jaar verbannen uit de genoemde gewesten. Alle anderen worden voor 20 jaar de

toegang tot deze streken ontzegd. Alleen de jongste wordt niet veroordeeld, omdat hij gevlucht was en nog verder verhoord moest worden.

De gegevens voor dit artikel zijn ontleend aan de oud-rechterlijke archieven die berusten in het Gemeente-archief Rotterdam.

Robert Long
Het belangrijkste beeldhouwwerk in mijn leven

De AMRO-bank in Amsterdam, vlak bij het Rembrandtplein, stelde regelmatig haar etalages en vitrines ter beschikking aan jonge kunstenaars, om daar een maand lang hun werk te tonen. Dat was zo'n vijftien jaar geleden.

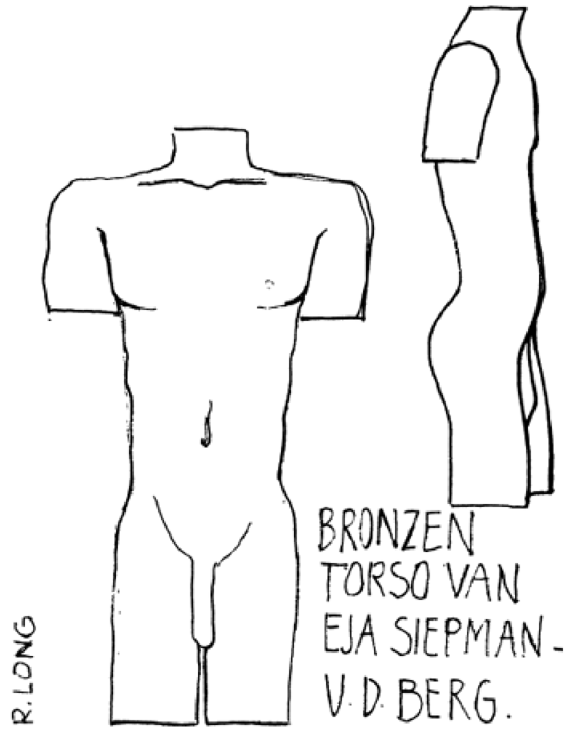
Ik was dus rond de dertig, en stond in die tijd nogal vaak bloot aan het toeval. En dat wilde dat ik op een gure novemberavond een blik wierp in die AMRO-vitrines, waar zich naast allerlei vlakverdelingen, Mondriaan-imitaties en handgeknoopt touw, het werk van een beeldhouwster bevond. Hoofdzakelijk bronzen torso's van jongens en meisjes.

Eén jongen, met halve benen en zonder hoofd en armen - vandaar natuurlijk het woord torso - maar met een wonderlijk vertederend geslacht en prachtige bronzen heupen, trof me diep, en ik wist onmiddellijk dat dat beeld in *mijn* huis moest staan en nergens anders. Er stond een bordje bij met de naam van de kunstenares en het adres van een kunstuitleen aan de Amstel waar men inlichtingen kon verkrijgen.

De naam van de maakster wilde niet beklijven, die was nogal lang en ongemakkelijk, maar het kunstuitleenpand aan de Amstel betrad ik zodra de eerste gelegenheid zich voordeed. Om welk beeld het precies ging, vroeg de uitleenboekhouder, en hoe de naam van de maker was, want er exposeerden natuurlijk *meer* beeldenmakers bij de AMRO.

‘Een lange naam’, dacht ik hardop, ‘zoiets als Mien Duinmijer van Twist. Nee, meer Ida de Leeuw van Rees.’

Oh, dat was Eja Siepman van den Berg, en dat kostte heel veel geld. De lul vroeg nog net niet of ik wel genoeg centjes bij me had, maar hij keek *wel* zo naar me. Daarbij kwam dat ik uitleenlid diende te worden en een aanbetaling moest doen, en dan kon ik het beeld in januari komen halen. Nee, eerder kon het beslist niet. Drieduizend gulden, of vijfduizend, dat weet ik niet meer, maar het was voor mij toen een enorm bedrag. Ik was weliswaar al aardig beroemd, maar ik moest ook nog een hoop afbetalen. Roem vergt vaak een behoorlijke investering voordat er vruchten vallen. En als je dan nagaat dat vijftien jaar geleden een ei twaalf cent kostte, en een pond Goudmerk gemalen...


BRONZEN
TORSO VAN
EJA SIEPMAN-
V.D. BERG.
R. LONG

Wat wil ik hier nou eigenlijk mee zeggen?

Dit.

Vijftien jaar geleden werd ik voor het eerst *echt* geraakt door een beeld. En ik kijk nog regelmatig met genoegen naar het bronzen lijfje, het is voor mij een belangrijk beeldhouwwerk, maar - achteraf bekeken - was het niet Het Belangrijkste Beeldhouwwerk in Mijn Leven. Ook de David was dat niet. Noch het werk van Rodin of Zadkine of een van die andere grote knakkers.

Het Belangrijkste Beeldhouwwerk in Mijn Leven bevond zich te Appelscha.

In die plaats heb ik ruim een jaar gewoond, van mijn 13de tot mijn 14de, en het beeld stond in een eenvoudige boerenwoning op de vensterbank van de woonkamer. En in die woonkamer, net als in de rest van het huis, woonde Kees. Of eigenlijk: vieze Kees.

Hoe mijn vriendjes en ik aan vieze Kees kwamen weet ik niet meer, maar zo af en toe, op vrije middagen, gingen we naar hem toe. Soms met z'n vieren, maar vaker met z'n tweeën, dan durfde Kees meer. Meestal gingen Fokke en ik samen, want Fokke vond het geloof ik ook nogal spannend. Als we op het raam tikten deed Kees de voordeur van de grendel, liet ons binnen en vroeg of we limonade wilden. In mijn herinnering was het altijd voorjaar of najaar, (zacht, vochtig weer met veel groene schaduwen, nooit winter) en was Kees een volwassen, oudere man. Maar het kan best zijn dat ie pas dertig was.

Als we zaten, tegenover Kees voor het raam, met onze limonade, hielden we altijd zo'n beetje hetzelfde soort gesprekken. Fokke wees op het beeld, een uit donker hout gesneden hert, met een enorm gewei en dito kloten.

‘Wat is dat toch een mooi beeld, Kees.’

‘Ja jong, da's een edelhert.’

‘'t Is een mannetje, hè Kees?’

‘Ja, dat zie je aan het gewei. Mannetjes hebben altijd grotere geweien dan de vrouwtjes.’

‘Nou,’ was het dan mijn beurt, ‘dat zie je niet alleen aan 't gewei.’

‘Oh nee?’ vroeg Kees dan, quasi verbaasd, ‘waaraan nog meer dan?’

‘Aan de achterkant. Krijgen we een sigaret, Kees?’

‘Jullie zijn nog veel te jong om te roken. Wat zie je dan aan de achterkant?’

‘Nou, die dingen daar.’

‘Wat voor dingen?’

‘Eerst een sigaret, dan zeggen we het.’

Fokke was gehaaider dan ik - toen althans - ook omdat ie natuurlijk veel beter Fries sprak.

Als we hoestend zaten te roken zei Kees:

‘Nou, wat zien jullie voor dingen?’

‘Zijn kloten, Kees. Twee grote kloten.’

Het was altijd weer een beetje eng, want ik wist wel wat er komen ging, maar we vonden het toch vooral reuze opwindend.

‘Heb jij ook zulke grote kloten, Kees?’ vroeg Fokke dan wat lacherig.

‘Ach jong, veel groter.’

‘Laat es zien dan?’

‘Nee jongens, dat gaat toch niet.’

‘Laat nou zien, Kees.’

‘Dan moeten jullie ook je broek uitdoen.’

Als we dan een paar minuten later met onze broeken op de enkels zaten, nog steeds voor het raam - Kees scheen het allemaal heel gewoon te vinden en wij eigenlijk ook wel, hij woonde trouwens zo afgelegen dat er maar hoogst zelden iemand voorbij kwam en dan *nog* kon je vanaf het pad langs zijn huis niets zien - dan werd het pas echt spannend. Het gekke is dat we, in mijn herinnering, altijd *zaten*. Gewoon zo'n beetje tegenover elkaar, met de broeken naar beneden. Nooit *uit.*

Of wij al wat hadden, was meestal de volgende zet van Kees. ‘Wat hadden?’ antwoordden wij dan alsof het een vaststaande opeenvolging was van vragen en antwoorden, zoiets als je op catechesatie leerde.

‘Neukvet natuurlijk.’ Kees keek dan gespeeld onderzoekend naar onze erecties, en veronderstelde dat dat wel niet het geval zou zijn. We hadden er tenslotte ook nog nauwelijks haar op. Dat was op zijn geval wel even andere koek. Toen vond ik het een enorm apparaat, en ook nu nog geloof ik dat er eigenlijk wel sprake was van een forse schepping.

Ik neem aan dat de leden van het genootschap verder zelf het tegennatuurlijke verloop van zo'n middag wel zouden kunnen invullen, en in grote lijnen zal de uitkomst ook wel zo'n beetje kloppen. Hoewel ik er toch vanuit ga dat zij dan niet zouden bedenken dat Kees de *Oosterwoldse Koerier* uit de krantenbak naast zijn stoel zou pakken om die voor zich op de grond uit te spreiden, om vervolgens te demon-

streren dat je met - zoals ik masturbatie later eens heb horen noemen - ‘een lul met vingers’ nog een heel eind kon komen.

Stel nou dat het hemelse gerecht ten langen leste zou beslissen dat ik mijn leven over zou moeten doen, met dit verschil dat ik één van de twee Belangrijkste Beeldhouwwerken Uit Mijn Leven niet op mijn pad zou vinden, en ik zou zelf mogen kiezen welk, dan spijt het me ontzettend voor Eja Siepman van den Berg, maar dan kies ik toch voor het hert. Functionele Kunst dus.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Uit Nigtevecht komen, er van thuis zijn, tot het tamboer- en pijpersgilde horen of *van achter de Dom zijn:* er zijn veel namen bedacht voor de tegennatuurlijke geaardheid, maar de merkwaardigste mij bekend is *uranisme*. Hij werd in Nederland geïntroduceerd door Arnold Aletrino, arts in Amsterdam. Aletrino (1858-1916) had een voor zijn tijd verrassend onbevooroordeelde houding tegenover homoseksualiteit. Tot dan heersten er twee opvattingen die beide een volstrekte afwijzing inhielden: homoseksuele activiteit was ofwel strijdig met Gods geboden (kort samengevat: homoseksualiteit is zondig) ofwel strijdig met natuurwetten (homoseksualiteit is een ziekte). Aletrino hing een ander standpunt aan, dat van ‘het derde geslacht’. In dit ‘variëteitsdenken’ werd homoseksualiteit beschouwd als een normale vorm van seksuele ontplooiing.

Aletrino verdedigde dit standpunt in publicaties - voor het eerst in het essay ‘Over uranisme en het laatste werk van Raffalovisch’ in 1897 - en in lezingen, zoals in ‘La situation sociale de l'uraniste’ op het congres voor criminele antropologie in Amsterdam in 1901 en in ‘Hermaphrodisie en uranisme’, een lezing die hij in 1908 hield voor rechtenstudenten in Amsterdam. Zijn uitgesproken opvattingen worden niet in brede kring geapprecieerd; mede om die reden publiceert hij zijn boek *Over uranisme* in 1905 onder de schuilnaam Karl Ihlfeldt.

De term *uranisme*, die nu volstrekt in onbruik geraakt is, was lange tijd de gangbaarste benaming voor homoseksualiteit. Arendo Joustra schrijft in zijn *Homo-erotisch woordenboek* (Thomas Rap, Amsterdam, 1988): ‘Tot de Eerste Wereldoorlog de meest gebruikte term voor homoseksueel, hoewel uraniër ook nog voorkomt in de statuten van de in 1946 opgerichte Shakespeare Club, de voorloper van het COC.’ Na de oorlog zou het eufemistische homofiel (ook gespeld als homophiel of -phyl) opgang doen, later verdrongen door homoseksueel en tegenwoordig door het wat schertsende nicht. Over de oorsprong van de naam uraniër - hij werd midden negentiende eeuw bedacht door de jurist Karl Heinrich Ulrichs - is meer bekend dan over de etymologie. Zeker is dat het teruggaat op de Griekse mythologie. Uranus (ook als Ouranos en Oeranos geschreven, en Grieks voor ‘hemel’) verwekte bij zijn moeder, Gaia (‘aarde’), vele kinderen maar verhinderde dat de meesten ter wereld konden komen. Pas toen zijn zoon Kronos hem met een sikkel gecastreerd had, konden ze geboren worden.

Waarom Uranus tot een benaming voor homoseksuelen geleid heeft, is niet volstrekt duidelijk. De betekenis ‘hemel’ is op zich onvoldoende verklaring. Mogelijk heeft het feit dat homoseksuele contacten gedoemd zijn onvruchtbaar te blijven er mee te maken. Een andere verklaring geeft Joustra. Hij vermeldt dat het zou komen van ‘Afrodite Urania, beschermgodin van de (knapen)liefde’.

Behalve wetenschappelijk werk publiceerde Aletrino ook literair proza. Zijn bekendste werk zijn de Tachtigers-romans *Zuster Bertha* (1891) en *Martha* (1895), en de verhalenbundels *Novellen* (1901) en *Uit het leven* (1905). Maar het is vooral door enkele schrijvende uranisten dat hij bekend zou raken. Zijn wetenschappelijke belangstelling voor homoseksualiteit en zijn bemoeienis met de literatuur kwamen voor Aletrino bijeen in de figuur van Willem Kloos. Die was, nadat zijn seksueel

getinte belangstelling voor respectievelijk Jan Veth, Jacques Perk en Albert Verweij tot niets geleid had, in een lange en diepe geestelijke depressie geraakt. In die toestand schreef hij een aantal buitengewoon vileine sonnetten, gericht tegen iedereen die het, athans naar zijn indruk, op hem gemunt had. Deze gedichten, die bekend zijn geworden onder de verzamelnaam ‘de Scheldsonnetten’, nam hij op in enkele drukken van zijn *Verzen*, maar uit de definitieve versie daarvan zijn ze verwijderd. Ook Aletrino, die Kloos enige tijd geestelijke bijstand verleend heeft, moest het ontgelden. Sonnet nummer CLXVII luidt - onder verwijzing naar Aletrino's joodse uiterlijk - als volgt:

O, zwaar-eentonige, gij valsch, Moorsch Vorstje,
Dat ferm zit op 't belachelijkste troontje...
Pas op, dáár gaat 't, uw waggelende kroontje
Valt van uw kopje, och, kereltje wat dorst je

IJdlijkjes je verheffen op één toontje,
Om schijnen wat gij niet zijt, ridderborstje
Schijnbaar, daar gij niet zijt dan een hansworstje...
O, fierlijk om u blikkend, gij gewoontje,

Denkt uw klein-menschje-zijn te zijn het echt-zijn
Van 't mensch-geslacht, groot-heerlijk in zijn hoog-doen,
Maar dat, vóór alles, moet manlijk-oprecht zijn...
O, gij, die haakt naar uiterlijke roempjes,
Neen, doempjes... Want geen mensch-kind zal omhoog spoên,
Dan wie 'tal-godlijk voelt in zeed'ge bloempjes.

Een andere onaangename verrassing werd Aletrino bereid door zijn vriend Jacob Israël de Haan, een van de meest uitgesproken uranisten in de Nederlandse letteren van rond de eeuwwisseling. Toen De Haan in 1904 de roman *Pijpelijntjes* liet verschijnen - inclusief de opdracht 'Aan goede A. Aletrino' - was onmiddellijk duidelijk dat één van de twee hoofdpersonen, de homoseksuele sadist Sam, naar Aletrino gemodelleerd was. En voor wie er aan twijfelde had De Haan nog wat relevante informatie in zijn roman opgenomen. Zo schrijft hij: 'Ja, die heeft Sam voor me gekocht - zie je Sam heet eigenlijk Arnold, maar we noemen 'm altijd Sam' (Aletrino heette inderdaad onder zijn vrienden Sam), en hij beschrijft Sam met: 'Wat had hij toch een vreeselijk malgrappig gezicht, rond en bruinig, (..) toch eigenlijk wel een negergezicht'.

Aletrino, die niet homoseksueel is en ook geen sadist, is woedend en koopt binnen een week, samen met De Haans aanstaande, de arts Johanna van Maarseveen, vrijwel de hele oplage op en vernietigt die. Een tweede druk werd door De Haan ingrijpend gewijzigd, maar de vriendschap met Aletrino was blijvend verstoord.

Overigens zou de term 'het derde geslacht' beter van toepassing zijn op *hermafrodiet*, de tweeslachtige mens met zowel mannelijke als vrouwelijke geslachtskenmerken. Ook die naam stamt uit de Griekse mythologie: de nymf Salmakis beminde een schone jongeling zó innig, dat zij de goden bad haar blijvend met hem te verenigen. Dat geschiedde en het aldus ontstane wezen, Hermafroditos, droeg de namen van beide ouders van de jongeman, de god Hermes en de godin Afrodite.

Register van de twintigste jaargang
Nummers 178 t/m 187 - 1990-1991

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over Koos van Zomeren, je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn ervan uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn.

We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken dat dit onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het gemakkelijk kunnen terugvinden staat immers voorop. Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

ZOMEREN, Koos van
GLETSJERKUNDE 185/66
zie DAUTZENBERG, J.A.
zie RADSTAKE, Jos

RADSTAKE, Jos
Zomeren, Koos van
'Terloops te water' *185/42*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Jos Radstake over Koos van Zomeren heeft geschreven en wel in het bijzonder over zijn roman 'Terloops te water', en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 185 op pagina 42; vervolgens dat Koos van Zomeren een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 185 vind je dan op pagina 66 dat het een verhaal is. Bij Koos van Zomeren vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over 'Terloops te water' moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzing opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Radstake, Jos), zoals je eerst bij J.A. Dautzenberg moet kijken om te vinden waar en wat deze over Koos van Zomeren heeft geschreven.

Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

AFRIKAANSE LITERATUUR
zie EMECHETA, Buchi
zie OUSMANE, Sembène
zie RIPKEN, Peter
zie STERCK, Marita de
zie WERK, Jan Kees
ALBERS, Bernd
Heijden, A.F.Th. van der
'Het leven uit een dag' *179/72*
ARNOLDUS, Victorine
Baaren, Theo van 180/70

BAAREN, Theo van
GEDICHTEN 180/77
LIGHT VERSE 180/74
zie ARNOLDUS, Victorine
zie CALIS, Piet
zie DRIJVERS, Han J.W.
zie ELBURG, Jan
zie JONG, Jan de
zie KUIPER, Yme
zie LEERTOUWER, Lammert
zie LEHMANN, L.Th.
zie LEUTSCHER, Dick
zie NAUTA, Lolle
zie OOSTEN, Jasper
zie STRATEN, Hans van
zie VANCREVEL, Laurens
zie ZWIER, Gerrit Jan
BANNINK, Harry
Het Schrijverscollectief en
de muziek 178/61
zie LINDERS, Joke
BEKKERING, Harry
Over de literatuurlijst 184/11
BIE, Wim de
zie HAAFTEN, Leo van
BOELEN, Frans
zie LINDERS, Joke
BOMBET, L.C.
DE OPSTAND DER HANDEN (over de 19de-eeuwse burgerziel) 183/21
BOSCH, Jeroen
zie JONG, Jan de
BOUSSET, Hugo
Heijden, A.F.Th. van der
'De Sandwich' *179/67*
BOUWMAN, Cara Ella

Mangunwijaya, Yusuf 186-187/19
BRANDS, Jan
Heijden, A.F.Th. van der 179/3
Heijden, A.F.Th. van der (en 'Intro's eerste grote reis') 179/36
Heijden, A.F.Th, van der
'De tandeloze tijd' *179/57*
zit ROTENSTREICH, Mirjam

CALIS, Piet
Baar en, Theo van 180/18
CANAPONI, Patrizio
psd voor Heijden, A.F.Th. van der
zie ROVER, Frans de
CANETTI, Elias
zie DETHIER, Hubert
zie DUQUESNOY, Theodor
zie HAAFTEN, Leo van
zie HAGERAATS, Bart
zie KOK, Gommert de
zie MIELART, Alice
zie MOOR, Piet de
zie POLAK, Johan
zie RUSHDIE, Salman
CARTENS, Daan
DODENAKKER 183/63
CHINESE LITERATUUR
zie SIE, Jaap
CORTáZAR, Julio
zie STEENMEIJER, Maarten
COUPERUS, Louis
zie LUKKENAER, W.J.
zie MARRES, R.

DAUTZENBERG, J.A.
Zomeren, Koos van (bibliografie) 185/73
DERDE WERELDLITERATUUR
zie BOUWMAN, Cara Ella
zie GAAY-FORTMAN, Ina de
zie HERMANS, Hub.
zie JANSEN, Christel
zie LEEUWEN, Richard van
zie NEERVOORT, Hans
zie POPPINGA, Djuke
zie PORTOCARERO, Herman
zie RIPKEN, Peter
zie SABARTE BELACORTE, Mariolein
zie SARKAR, Ranajit
zie SIE, Jaap
zie STEENMEIJER, Maarten

zie STERCK, Marita de
zie TUMMERS, Roos-Marie
zie WELLINGA, Klaas
zie WERK, Jan Kees

DETHIER, Hubert
Canetti, Elias 181-182/70
DONOSO, José
zie HERMANS, Hub.
DORRESTIJN, Hans
GEDICHT 178/48
WEG MET HET ONRECHT 178/16
Wilmink, Willem en
Het Schrijverscollectief 178/49
zie LINDERS, Joke
zie MOONEN, Ries
DRIJVERS, Han J.W.
Baaren, Theo van 180/5
DUITSTALIGE LITERATUUR
zie CANETTI, Elias
zie HAUSHOFER, Marlen
DUQUESNOY, Theodor
Canetti, Elias 181-182/3

EGYPTISCHE LITERATUUR
zie IDRIS, Joesef
zie LEEUWEN, Richard van
EKKERS, Remco
Het Schrijverscollectief 178/40
ELBURG, Jan
Baaren, Theo van (over zijn collages) 180/44
EMECHETA, Buchi
zie GAAY-FORTMAN, Ina de
ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie ISHIGURO, Kazuo
zie TUROW, Scott
zie VACHSS, Andrew
EYKMAN, Karel
GEDICHT 178/34
PRINCE VERSUS ROB 178/63
Moonen, Ries en
Het Schrijverscollectief 178/36
Staartjes, Aart en
Het Schrijverscollectief 178/35
zie KOELMAN, Hedwig
zie LINDERS, Joke
zie PIJLMAN, Fetze

FORCEVILLE, Charles
Ishiguro, Kazuo 183/53

GAAY-FORTMAN, Ina de
Emecheta, Buchi
'De zegeningen van het moederschap' *186-187/79*
GAY, Ivo
zie SABARTE BELACORTE, Mariolein
GELJON, Cor
Literatuuronderwijs (het drama) 184/54
GOEDEGEBUURE, Jaap
Heijden, A.F.Th van der
'De tandeloze tijd' *179/49*

HAAFTEN, Leo van
Canetti, Elias (over de Canetti-therapie van Wim de Bie) 181-182/29
HAGERAATS, Bart
Canetti, Elias
'Het Martyrium' *181-182/12*
Canetti, Elias
'Massa & Macht' *181-182/34*
Canetti, Elias (Kroniek en Bibliografieën) 181-182/91
HART, Maarten 't
zie MOOR, Wam de
HAUSHOFER, Marlen
zie REICHART, Manuela
HAWINKELS, Koos
Literatuuronderwijs 184/19
HEIJDEN, A.F.Th. van der
FRAGMENTEN UIT HET GASTENBOEK
179/81
citaat 179/1
zit ALBERS, Bernd
zie BOUSSET, Hugo
zie BRANDS, Jan
zie GOEDEGEBUURE, Jaap
zie KREGTING, Marc
zie MOOR, Wam de
zie NIEMöLLER, Joost
zie ROTENSTREICH, Mirjam
zie ROVER, Frans de
HERMANS, Hub.
Donoso, José 186-187/25
HOOFF, Marijke van
DE TUIN VAN ERIK 183/72

IDRIS, Joesef
zie POPPINGA, Djuke
INDISCHE LITERATUUR
zie PRITAM, Amrita
INDONESISCHE LITERATUUR
zie MANGUNWIJAYA, Yusuf

ISHIGURO, Kazuo
zie FORCEVILLE, Charles

ITALIAANSE LITERATUUR
zie MORAVIA, Alberto

JANSEN, Christel
Censuur en Derde Wereldliteratuur 186-187/43
JAPIN, Arthur
Moravia, Alberto 183/3
JEUGDLITERATUUR
zie SCHRIJVERSCOLLECTIEF, Het
zie SWART, Peter
JONG, Jan de
Baaren, Theo van (en Jeroen Bosch) 180/65

KOELMAN, Hedwig
Eykman, Karel
'Woord voor Woord' 178/64
zie LINDERS, Joke
KOK, Gommert de
Canetti, Elias 181-182/84
KREGTING, Marc
Heijden, A.F.Th, van der
'"&" of Knapensluimer' *179/28*
KROONENBERG, Yvonne
zie OSTER, Annemarie
KUIPER, Yme
Baaren, Theo van (en de culturele antropologie, i.s.m. Gerrit Jan Zwier) 180/60

LATIJNSAMERIKAANSE LITERATUUR
zie CORTáZAR, Julio
zie DONOSO, José
zie WELLINGA, Klaas
LEERTOUWER, Lammert
Baaren, Theo van 180/54
LEEUWEN, Richard van
Literatuur in Egypte 186-187/93
LEHMANN, L.Th.
Baaren, Theo van 180/51
LEUTSCHER, Dick
Baaren, Theo van 180/11
LINDERS, Joke
Het Schrijverscollectief 178/3
LITERATUUR OP SCHOOL
zie BEKKERING, Harry
zie GELJON, Cor
zie HA WINKELS, Koos
zie MOOR, Wam de

zie NEERVOORT, Hans
zie STEENMEIJER, Maarten
zie WOERKOM, Márgitka van
zie ZUIDERENT, Ad
LUKKENAER, W.J.
Couperus, Louis
'De Apotheose' *183/33*

MANGUNWIJAYA, Yusuf
zie BOUWMAN, Cara Ella
MARRES, R.
Couperus, Louis 183/38
MIELART, Alice
Canetti, Elias (over zijn toneelstukken) 181-182/52
MISDAADLITERATUUR
zie SWART, Peter
MOONEN, Ries
BIJZONDERE UITSTRALING 178/39
Dorrestijn, Hans en
Het Schrijverscollectief 178/13
zie EYKMAN, Karel
zie LINDERS, Joke
MOOR, Wam de
Canetti, Elias 181-182/45
Hart, Maarten 't (gesprek) 184/26
Heijden, A.F.Th. van der (en Nijmegen) 179/41
Literatuuronderwijs 184/3
MOOREN, Piet
Het Schrijverscollectief 178/17
MORAVIA, Alberto
zie JAPIN, Arthur

NAUTA, Lolle
Baaren, Theo van 180/27
NEERVOORT, Hans
Derde Wereldliteratuur op school 186-187/113
Zomeren, Koos van (gesprek) 185/14
Zomeren, Koos van
'De witte prins' *185/58*
NIEMöLLER, Joost
Heijden, A.F.Th. van der (gesprek) 179/8
NUYORICANS, The
zie WELLINGA, Klaas

ONDERWIJS
zie LITERATUUR OP SCHOOL
OOSTEN, Jasper
Baaren, Theo van (beknopte biografie) 180/3
OSTER, Annemarie

Kroonenberg, Yvonne (gesprek) 184/67
OUSMANE, Sembène
zie WERK, Jan Kees

PIJLMAN, Fetze
GEDICHT 178/60
Eykman, Karel en
Het Schrijverscollectief 178/33
zie LINDERS, Joke
zie RIEM, Jan
POLAK, Johan
Canetti, Elias 181-182/65
POPPINGA, Djuke
Idris, Joesef 186-187/9
PORTOCARERO, Herman
Derde Wereldliteratuur 186-187/50
PRITAM, Amrita
zie SARKAR, Ranajit

RADSTAKE, Jos
Zomeren, Koos van
'Terloops te water' *185/42*
REGISTER BZZLLETIN
19e jrg, nrs 168 t/m 177 - 1989/90 178/76
REICHART, Manuela
Haushofer, Marlen 183/9
REISS, Johanna
NEW YORK, NEW YORK! 179/95; 180/79; 181-182/103; 184/79; 185/79; 186-187/119
RIEM, Jan
VRIENDSCHAPSBANDEN 178/56
Pijlman, Fetze en
Het Schrijverscollectief 178/58
zie LINDERS, Joke
zie WILMINK, Willem
RIPKEN, Peter
Afrikaanse literatuur 186-187/84
ROS, Martin
Zomeren, Koos van 185/3
ROTENSTREICH, Mirjam
Heijden, A.F.Th, van der (bibliografie, i.s.m. Jan Brands) 179/90
ROVER, Frans de
Canaponi, Patrizio (= Heijden, A.F.Th. van der) 179/18
RUSHDIE, Salman
Canetti, Elias
'Die Blendung' *181-182/25*

SABARTE BELACORTE, Mariolein
Gay, Ivo en Wellinga, Klaas (gesprek) 186-187/3
SARKAR, Ranajit

Pritam, Amrita 186-187/21
SCHRIJVERSCOLLECTIEF, Het
zie BANNINK, Harry
zie BOELEN, Frans
zie DORRESTIJN, Hans
zie EKKERS, Remco
zie EYKMAN, Karel
zie KOELMAN, Hedwig
zie LINDERS, Joke
zie MOONEN, Ries
zie MOOREN, Piet
zie PIJLMAN, Fetze
zie RIEM, Jan
zie WILMINK, Willem
SIE, Jaap
Chinese vertalingen van
'Max Havelaar' *en* 'De aanslag' *186-187/100*
SJöWALL, Maj
zie SWART, Peter
STAARTJES, Aart
zie EYKMAN, Karel
zie LINDERS, Joke
STEENMEIJER, Maarten
Cortázar, Julio 186-187/105
Literatuuronderwijs (en vertalingen) 184/61
STERCK, Marita de
De blanke in de zwartafrikaarise roman 186-187/68
STRATEN, Hans van
Baaren, Theo van 180/33
SWART, Peter
Ross, Tomas
'Help, ze ontvoeren de koningin!'
(jeugdmisdaadliteratuur) 178/73
Sjöwall, Maj & Ross, Tomas
'De vrouw die op Greta Garbo leek' *181-182/101*
Turow, Scott
'Het Bewijs' *183/78*
Vachss, Andrew 'Burke's wraak' *179/92*
Zomeren, Koos van (de misdaadromans) 185/51

THOMASSEN, Theo
Zomeren, Koos van 185/31
TUMMERS, Roos-Marie
De vrouw in Derde Wereldliteratuur 186-187/35
TUROW, Scott
zie SWART, Peter

VACHSS, Andrew
zie SWART, Peter

VANCREVEL, Laurens

Baaren, Theo van (over zijn poëzie) 180/39

VEGA, Ed
zie WELLINGA, Klaas

WELLINGA, Klaas
Vega, Ed & The Nuyoricans 186-187/31
zie SABARTE BELACORTE, Mariolein
WERK, Jan Kees van de
Ousmane, Sembène 186-187/13
Uitgeven in Afrika 186-187/55
WILMINK, Willem
GEDICHT 178/52
Riem, Jan en
Het Schrijverscollectief 178/53
zie DORRESTIJN, Hans
zie LINDERS, Joke
WOERKOM, Márgitka van
Literatuuronderwijs en leesgewoonten 184/37

ZOMEREN, Koos van
GLETSJERKUNDE 185/66
De jeugd van Koos van Zomeren (foto's) 185/64
zit DAUTZENBERG, J.A.
zie NEERVOORT, Hans
zie RADSTAKE, Jos
zie ROS, Martin
zie SWART, Peter
zie THOMASSEN, Theo
ZUIDERENT, Ad
Literatuuronderwijs (poëzie) 184/47
ZUIDINGA, Robert-Henk
TAAL IN LETTEREN (over namen in de Nederlandse literatuur) 183/76
TAAL IN LETTEREN (over fictieve steden en landen in de literatuur) 184/77
TAAL IN LETTEREN (over vogels in de literatuur) 185/77
TAAL IN LETTEREN (over Neerlands Derde Wereld) 186-187/117
ZWIER, Gerrit Jan
zie KUIPER, Yme

[Nummer 189]

Voorwoord

Bijna was hij volledig uit beeld herdacht. Het afgelopen jaar hebben de media en de muziekindustrie zich zo massaal op Wolfgang Amadeus Mozart gestort, dat zijn persoon en werk voorgoed onder een grafsteen van CD's, artikelen en boeken bedolven dreigden te raken. Zou er aan dat alles nog iets toe te voegen zijn?

Het leek ons van wel. Hoe zit het bijvoorbeeld met Mozart in het Nederlandse proza? En in de poëzie? Hoe kwam Vestdijk aan zijn tegendraadse opvattingen over Mozart? Wat betekent Mozart voor Theo Olof? Hoe kwam Mozart in het Zuidamerikaanse oerwoud terecht?

U vindt de antwoorden op deze en op vele andere, nog niet eerder gestelde vragen, in dit themanummer.

De redactie

Martin van Amerongen
‘Don Giovanni’ met Casanova in de loge
Over de twee beroemdste rokkenjagers ter wereld

In de eerste scène van de tweede acte laat de knecht zijn hooggeboren meester weten dat hij het gedonderjaag beu is. ‘No no, padrone, ik neem ontslag.’

Zijn patroon werpt hem vier dubloenen toe. De knecht capituleert aarzelend, onder voorwaarde - zegt hij - van de belofte dat de vrouwen eindelijk met rust zullen worden gelaten.

Er volgt een emotionele ontploffing: ‘De vrouwen met rust laten! Domkop! De vrouwen met rust laten! Weet je dan niet dat zij voor mij belangrijker zijn dan het brood dat ik eet en de lucht die ik inadem!’

Dan is het des te onaardiger, oppert de knecht, om ze allemaal te bedriegen.

‘Uit liefde!’ zegt de edelman. ‘Wie een vrouw trouw is, is onrechtvaardig tegenover al die andere vrouwen. Vandaar dat ik, met mijn nobele inborst, hen allemaal bemin.’

Aldus Don Giovanni, de tragische held uit de gelijknamige opera van Wolfgang Amadeus Mozart.

Een korte samenvatting van de gebeurtenissen:

Don Giovanni dringt onder bescherming van het nachtelijk duister door tot de vertrekken van Donna Anna, de dochter van de stadscommandant. De erotomane edelman heeft op Spaanse bodem, volgens zijn eigen catalogus, duizendendrie veroveringen op zijn conto staan. Donna Anna is kandidate nummer duizendenvier. De poging tot verleiding leidt tot zo'n spektakel, dat de commendatore uit de slaap wordt opgeschrikt. Don Giovanni steekt de oude man neer en vlucht, samen met zijn burleske bediende Leporello.

Donna Anna maakt zich op om haar vermoorde vader te wreken, hierbij geassisteerd door haar wat bloedarme verloofde Don Ottavio. Een van Don Giovanni's vroegere favorietes, Donna Elvira, doet vergeefse pogingen weer bij de lichtzinnige edelman in het gevlei te komen. Leporello bedrijft menige schurkenstreek, voornamelijk bedoeld om voor zijn meester de weg te effenen naar nieuwe, zinnelijke avonturen. De speciale belangstelling van de edelman gaat uit naar het boerenmeisje Zerlina, de bruid van de boerenknecht Masetto.

Maar met het bloedig incident ten huize van de commendatore lijkt Don Giovanni's spreekwoordelijke geluk hem te hebben verlaten. Want alles mislukt. Bij de dames krijgt hij geen voet meer aan de grond en hij wordt zo door de representanten van de aardse gerechtigheid opgejaagd, dat hij gedwongen is zich, met Leporello, te verbergen op hetzelfde kerkhof waarop de commendatore begraven ligt.

Niet geïntimideerd door de gewijde omgeving laat Don Giovanni zijn lach over de zerken schallen. Dan spreekt het ruiterstandbeeld van de dode de dreigende woorden: ‘Di rider fineral pria dell' aurora!’ - ‘Voor de morgen aanbreekt zal het lachen u zijn vergaan!’ Don Giovanni, nog steeds niet geïntimideerd, nodigt de Stenen Gast uit om, voor het zover is, bij hem ten kastele het souper te komen gebruiken.

Even later zit Don Giovanni boven een schotel fazant, terwijl hij een excellent glas *marzimino* drinkt en het huisorkest een wijsje speelt uit Le Nozze di Figaro.

Dan wijken de zware deuren en daar is hij inderdaad: de Stenen Gast. Met dreunende bas bezweert hij Don Giovanni zijn leven te beteren. Als deze dit hoogmoedig weigert, grijpt de spookverschijning hem bij de hand en voert hem onverbiddelijk ('Che inferno! Che terror! Ah!') ter helle.

'Don Giovanni's ondergang is onafwendbaar,' zegt de muziekvorser Joachim Riedl. 'Het is niet de hemelse gerechtigheid die hem ter helle doet varen, maar het is de vooruitgang. Het tijdperk van de Verlichting biedt geen plaats voor zijn libertijnse levenswandel. En omdat

hij een symboolgestalte van zijn tijd is, kan hij niet eindigen als Giacomo Casanova, zijn dubbelganger. Die verschrompelde tot een schertsfiguur met aambeien, een oude, curieuze verschijning die nauwelijks nog het genadebrood kon kauwen dat zijn beschermers hem toewierpen. In beide figuren spiegelt zich niettemin, fonkelend in al zijn facetten, de achttiende eeuw.'

> *'Wie was die oude, in sleetse chique gestoken man in de loge, die met meer dan normale belangstelling de belevenissen van 's werelds beroemdste rokkenjager volgde?'*

De achttiende eeuw, het 'erotisch tijdsgewricht', verheerlijkt in Mozarts Don Giovanni en gedocumenteerd in Casanova's *Memoires*.

Casanova in de loge

D*on Giovanni ossia il Dissoluto Punito* (Don Giovanni of De Bestrafte Woesteling) ging op 29 oktober 1787 te Praag in première. De voorstelling was een daverend succes, berichtte de Prager Oberpostamtszeitung een paar dagen later: 'Kenners en toonkunstenaars getuigen dat Praag iets dergelijks nog niet heeft mogen beleven.'

Mozart stond hoogstpersoonlijk in de orkestbak. Zijn librettist Lorenzo da Ponte was twee weken eerder, tot beider spijt, naar Wenen teruggeroepen om daar een tekstboek te voltooien voor Mozarts collega en concurrent Antonio Salieri.

Wie was die oude, in sleetse chique gestoken man in de loge, die met meer dan normale belangstelling de belevenissen van 's werelds beroemdste rokkenjager volgde? Het was 's werelds op één na beroemdste rokkenjager, de voornoemde Giacomo Casanova, zich noemende Seigneur de Seingait.

Casanova verkeerde toen in de nadagen van zijn carrière. In amoureus opzicht was hij, met zijn aambeien, zijn jicht en zijn prostaat, grotendeels uitgeraasd. Het was hem de laatste jaren sowieso niet erg voor de wind gegaan. Door geldgebrek was hij gedwongen geweest tegen een salaris van vijftien ducaten per maand als spion in dienst te treden van de inquisitie van Venetië, zijn vaderstad. Met als taak vergrijpen tegen de religie en de goede zeden aan te brengen. 'Dus bracht hij rapport uit over de vele scheidingen, over het gedrag van de jongelui in de verduisterde schouwburgloges en over de naaktmodellen op de schilderacademies,' schrijft een zijner biografen.

Casanova bekleedde dit verre van eervolle ambt tot het onafwendbare moment dat hij weer eens bij een letterkundige polemiek betrokken raakte, die hem noopte Venetië te ontvluchten. Zijn weg leidde van Triëst, via Wenen, Augsburg, Frankfurt en Amsterdam, naar Parijs, waar de rijksgraaf Josef von Waldheim hem, door medelijden en snobisme gedreven, het beheer van de slotbibliotheek van het Boheemse, nabij Praag gelegen, Dux aanbood. Casanova dankte hieraan een betrekkelijk ongestoorde oude dag en wij, zijn lezers, danken hieraan zijn *Memoires*, de in alle opzichten onverslaanbare zedengeschiedenis van de late rococo, waaraan de oude man, gezeten tussen veertigduizend banden grafelijk varkensleer, in alle rust mocht werken.

Heeft hij eveneens een steentje proberen bij te dragen aan Da Pontes libretto van Mozarts ‘Don Giovanni’, het muziekdramatische portret van de meest befaamde beddespringer uit de cultuurgeschiedenis?

Mozart en Casanova (illustratie: Paul Tuijnman)

De drie mannen deelden in elk geval hun warme belangstelling voor het onderwerp. De weduwe Mozart heeft later, met stijve mond, verklaard dat wijlen haar echtgenoot zich tussen het kegelen en componeren door inderdaad aan ‘menige galanterie’ heeft overgegeven. Ook de *abbate* Da Ponte, de gelofte der kuisheid ten spijt, sliep niet met gevouwen handen: ‘Des morgens een korte mis, 's middags een moment aan de speeltafel, 's nachts een tête-à-tête met een hupse jongedame.’

En wat de favoriete vrijetijdsbesteding van Casanova is geweest, mag algemeen bekend worden verondersteld.

Hij had in slot Dux net de laatste hand gelegd aan *Icosaméron*, een roman over het onderaardse volk der Megamikren, wier taal uit gezongen vocalen bestond en die verder uitsluitend via muziek en dans communiceerden. Hij was in die dagen in Praag, om met zijn uitgever over een editie van deze roman te onderhandelen. Het is, met andere woorden, ondenkbaar dat hij zich een belangrijke artistieke gebeurtenis als de eerste uitvoering van Mozarts opera zou hebben laten ontgaan.

Heeft hij, met Mozart en Da Ponte, gedrieëlijk in het koffiehuis zitten discussiëren over de letterkundige en psychologische implicaties van Don Giovanni, zijn baritonale halfbroer? Had Da Ponte hem, dé expert bij uitstek, verzocht een kritische blik op het libretto te werpen?

Wij weten het niet. Maar Casanova heeft zich in de materie verdiept, zoals blijkt uit de spectaculaire vondst die in de jaren dertig, anderhalve eeuw na dato, in de archieven van slot Dux is gedaan. Daar lagen drie bladen vergeeld papier, van 21 tot 34 centimeter grootte.

Twee bladen waren blanco, het derde blad bevatte een alternatieve tekst voor het sextet in de tweede acte. Even eerder had Leporello, Don Giovanni's handlanger, zich in de jas van zijn meester gestoken om zich in deze vermomming aan de radeloze Donna Elvira op te dringen. In Da Pontes orgineel smeekt Leporello zijn belagers, die hem hadden ontmaskerd om genade: ‘Perdone, signore miei, per carita!’ Deze belagers, Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina en Masetto, eisen echter de ultieme straf: ‘No, no! Morrá!’

Casanovisme

Dan zingt Leporello, dit keer op woorden van Giacomo Casanova:

Geen ander dan Don Giovanni
dwong mij me te vermommen.
Hij is de ware oorzaak
van alle leed en ellende.
Vergeef mij,
Ik ben onschuldig,
Alle schuld ligt bij de vrouw,
die hart en ziel
in verwarring brengt.
O, verleidelijk geslacht!
Laat een arme onschuldige
toch in vrede gaan.
U hebt geen last van mij,
ik wil u geen kwaad doen.

Wat ik tegen Donna Elvira deed
was mij slechts opgedragen.
Het was mij nu eenmaal bevolen.
Wat ik u zeg is waar.
Uw gramschap treffe Don Giovanni.
Laat mij gaan!
Onzeker,
verward,
betrapt
en bedrogen
kan ik mij niet verdedigen.
Ik smeek u om genade...

Zijn belagers willen van geen genade weten. Zij roepen eenstemmig ‘Alla forca!’ (aan de galg) respectievelijk ‘In galera!’ (naar de galeien), in welke toonaard of toonsoort Leporello ook bidt en smeekt: ‘Ah no, signori, per carita!’

Het is de enige zin in Da Pontes orgineel die blijkbaar genade in Casanova's ogen heeft kunnen vinden.

Belangrijker is de zin over ‘de vrouw die hart en ziel in verwarring brengt, o verleidelijk geslacht, bron van alle kwaad’. Dat is een onmiskenbaar casanovisme. Ook in des schrijvers *Memoires*, waaraan hij even later de eerste hand zou leggen, wordt menigmaal een vergelijkbare conclusie getrokken. Zeker, Casanova had al zijn leven geen klagen over de goedgunstigheid der vrouwen, maar even vaak is hij door de dames diep ongelukkig gemaakt. ‘Ik voelde mij kapot; ik trachtte wat bouillon te

nuttigen en ging met koorts naar bed, vergeefs hopende dat ik wat zou kunnen slapen. Mijn lichamelijke uitputting en de opgewondenheid mijner zinnen brachten mij af en toe in een staat van verdoving waarin ik enkele ogenblikken mijn smart vergat om even later opnieuw te worden gefolterd.'

Leek Don Giovanni eigenlijk wel zoveel op Casanova, als wij geneigd zijn te veronderstellen? Door een gelukkig toeval beschikken wij over het commentaar van de Spaanse edelman zelf, die in 1985 door het Franse tijdschrift 'Le genre humain' is geïnterviewd.

'Don Giovanni is geen Casanova,' zegt Don Giovanni. 'Don Giovanni is een verleider *per definitionem*, zonder er van te genieten. Hij is een geboren verleider, die nauwelijks technieken en trucs nodig heeft. U moge bedenken dat hij weinig doet om de andere partij te overreden of met geraffineerde gestes in verwarring te brengen. De vrouwen vallen voor hem op het moment dat hij verschijnt, zogauw zij zijn stem horen, zogauw hij hen in zijn armen neemt.'

Don Giovanni had in feite maar één ambitie: een gegarandeerde plaats ('En in Spanje... mille e tre!') in het Guiness Book of Records.

Casanova was anders. Hij was een man met tact en beschaving die het werven als een elegant onderdeel van de jacht beschouwde. Zijn reputatie ten spijt was hij de aardigheid en de ridderlijkheid zelve. Hij heeft zijn vrouwen levenslang in het hart gesloten. Zelfs op de momenten dat hij zich allang in andervrouws slaapsalet bevindt, waar dan ook in Europa, zorgt hij op genereuze wijze voor hun en hun kinderen, of zij nu aan zijn of andermans lendenen zijn ontsproten. 'Zo ziet u, meneer,' schreef een zijner vroegere geliefden, 'dat ik van monsieur de Casanova slechts vriendelijkheid, goedheid en vriendschap heb ervaren en ik herhaal, dat ik hem ken als een nobel en rechtschapen man, wiens gedrag tegenover mij (en ongetwijfeld ook tegenover anderen) steeds dat van een man van eer is geweest.'

> *'Casanova maakt, psychisch gezien, een door-en-door gezonde indruk. Don Giovanni daarentegen was al rijp voor de divan voordat de psychoanalyse was uitgevonden'*

De firma Freud

Don Giovanni, preciezer gezegd, de Don Juan waarnaar hij is gemodelleerd, is op zijn beurt in feite de aartsvijand van de vrouw. Hij haat de soort, hij maakt ze, anders dan zijn alter ego in sexuabilis, niet gelukkig, maar ongelukkig, hij jaagt erop met een genadeloze onrust om uiteindelijk, andermaal onbevredigd, voor de zoveelste keer het jachtterrein te verleggen, van de contesse naar de baronesse, van de marchesane naar de principesse.

Casanova maakt, psychisch gezien, een door-en-door gezonde indruk. Don Giovanni daarentegen was al rijp voor de divan voordat de psychoanalyse was uitgevonden.

De firma-Freud heeft hem genadeloos de kloten afgeschroefd.

Freuds leerling Otto Rank diagnostiseerde bij de ongelukkige edelman een Oedipuscomplex. 'De vele elkander opvolgende vrouwen representeren die ene, onvervangbare moeder.' Otto Finichel noemde hem een sadist. Otto Brachfeld beschuldigde hem van impotentie. H.R. Lenormand beschouwde hem als homoseksueel. Douglas Orrok zag in hem niet zozeer de homoseksueel, als de hermafrodiet. Lewis L. Robbins sprak over een 'narcistische en prege-

nitale fixatie op het libido'. De Nederlander Kees van der Velden, psychiater te Rotterdam, beschouwt hem als 'het prototype van de fallisch-narcistische man', met een gebrekkig functionerend geweten. 'Zo weinig men van Don Giovanni's wederwaardigheden weet, zo veel weet men van zijn drijfveren: hij weert passief-feminiene tendezen af, hij moet zich ervan overtuigen dat hij niet gecastreerd is, hij is gefixeerd in de rivaliteit met de vaderfiguur, 't Komt er dus op neer dat Don Giovanni "eigenlijk" een Jan Hen is.'

In Italië had hij zeshonderdenveertig, in Duitsland had hij tweehonderddertig, in Frankrijk had hij honderd, in Perzië had hij negentig en in Spanje had hij duizendendrie vriendinnen, vermeldt zijn catalogus. Dat zijn er in het totaal meer dan tweeduizend. 'En morgenochtend zul je mijn lijst met zeker een tiental hebben verrijkt,' verzekert hij zijn knecht Leporello. Dat kan alleen maar als je, na zes dozijn oesters te hebben gegeten, een compleet bordeel afhuurt. Een catalogus? Welnee, het is jagerslatijn, iberische hanepraat van een man die in feite stervensbenauwd voor zijn genen was.

Casanova daarentegen berichtte over zijn liefdes met een waarheidsliefde waar zelfs de geleerdste Casanovist niets op af kan dingen.

Telt men 's mans veroveringen bij elkander op, resulteert dit in een score van honderdzestien stuks, uitgesmeerd over vier decennia, wat neerkomt op drie romances per jaar. Dat valt dus allemaal wel mee - of *tegen*, zo men wil. Ik vermoed dat de veroveringsquote van de doorsnee vrijgezel, heden ten dage wervend binnen de Amsterdamse grachtengordel, heel wat hoger zal liggen. En ik weet *zeker* dat de genoemde vrijgezel zich te bestemder plaatse vele malen gemakzuchtiger gedraagt dan de vrouwvriendelijke vrijgezel 'Graaf Zevenmaal' (Casanova over Casanova).

Casanova was méér dan de seksuele trapezewerker, zoals hij de geschiedenis is ingegaan. Hij was daarnaast een echte geleerde, die tussen de bedrijven door zijn hand niet omdraaide voor een historische, mathematische, literaire of astronomische verhandeling.

De reputatie van zijn Spaanse medeminnaar is daarentegen in de loop der decennia steeds slechter geworden, niet in de laatste plaats dank zij al dat psychoanalytische geschop tegen zijn mannelijkheid.

Men bezie de eigentijdse verdichtingen van zijn persoon. Daarin leeft slechts spot en parodie. In Max Frisch' *Don Juan und die Liebe zur Geometrie* (1952) krijgt hij op een gegeven moment zo'n hekel aan dat wijvenpak dat hij, om van het gedonder en gedonderjaag af te zijn, persoonlijk zijn hellevaart arrangeert. In Bernard Shaws *Man and Superman* (1903) verhuist hij van de hel, waar de ontucht verplicht is voorgeschreven, naar de hemel om daar 'eindelijk te ontsnappen aan die vervelende, vulgaire jacht op geluk en daar de eeuwigheid in contemplatie door te brengen'.

Hij komt tegenwoordig nog slechts incidenteel van zijn wolk, om te zien of er in het Ondermaanse nog iets aanstootgevends te beleven is. Hij heeft al snel gemerkt dat dit niet meer mogelijk is in een wereld van call-girls en call-boys, 06-minnaressen en schandknapen, discrete masseuses en discrete masseurs. Het zijn de dienaren en dienaressen ener nieuwe seksuele moraal, waarin alles mag, inclusief

drieduizendendrievoudig bedreven ontucht, desnoods met het paard van de schillenboer.

Neerslachtig reist hij dan weer hemelwaarts om zijn vriend Giacomo Casanova, Seigneur de Seingalt, hoofdschuddend verslag van zijn bevindingen te doen.

Maar wat hij de laatste keer weer heeft moeten doorstaan! Werkelijk, het is zijn laatste bezoek aan onze planeet geweest. ‘Ik hou het nu wel voor gezien,’ verzekerde hij Casanova. ‘Met die smeerpijperij wens ik niets meer te maken te hebben.’

Jaap Harskamp
Muziek die het donker hart doet jubelen
Mozart in de Nederlandse poëzie

'Muziek regeert met vele machten' (J.W.F. Werumeus Buning)

Er is dikwijls gesuggereerd (o.a. door Maarten 't Hart) dat het Nederlandse muziekgedicht niet of nauwelijks bestaan zou hebben. Dat is een misvatting. Het is zeker een feit dat het muziekgedicht in de Nederlandse poëzie later tot bloei kwam dan in bijvoorbeeld de Duitse of Franse, maar in de loop van de tijd heb ik een collectie van muziekgedichten opgebouwd die in kwantitatieve en kwalitatieve zin substantieel genoemd kan worden.

De hoge waardering van muziek in de literatuur was een zaak van de negentiende eeuw. Als de romantici de opwaardering ambiëren van de begrippen artiest en creativiteit (vroegere generaties hadden het scheppen aan God overgelaten en kunstenaars geloofden in de bescheidener notie van inventiviteit), dan was daarbij de gestalte van de musicus/componist degene die het hoogste kunstenaarschap belichaamde.

E.T.A. Hoffmann was de eerste die de muziekgevoeligheid expliciet associeerde met het romantisch bewustzijn. Hij noemde de muziek de enig écht romantische kunst, omdat deze een domein opent voor de toehoorders dat niets van doen heeft met de zinnelijk waarneembare wereld en waarin alle definieerbare gevoelens zijn weggevaagd. De romantici deelden die opvatting, maar het ironische daarvan is dat het in de literatuur (vertelkunst en poëzie) van die eeuw wemelt van pogingen om de ervaring van deze of gene muziek in woorden te definiëren. Het onverhaalbare is ontelbare woorden vertaald.

De romantici bestempelden de muziek tot een taal die in zuiverheid van uitdrukking de dagelijkse en 'vervuilde' omgangstaal ver te boven gaat. De heilige, hemelse taal van muziek was voor hen niet aan rationele patronen gebonden. In die interpretatie bezat de klank oneindig meer ziel dan de gedachte. In de romantische gevoelswereld was muziek een geloofsbelijdenis. Muziek was de religie van de negentiende eeuw (Heinrich Heine, criticus van de idolatie van muziek, sprak van een *Erlösungsreligion*). Muziek werd geïnterpreteerd in de geest van Hoffmann, d.w.z. als de hemelse balsem van vertroosting, als een middel om aan de dagelijkse kwellingen van het bestaan te ontsnappen, als een drug om aan de jacht van de tijd te ontkomen.

Een tijdperk dat klaagde over de immer toenemende jachtigheid van het bestaan en over de verharding van sociale verhoudingen, zocht troost (in een overvloed van tranen) in de toonkunst. Muziek was het verdovingsmiddel bij uitstek. In geen enkel voorafgaand tijdperk was de muziek op soortgelijke hoge waarde geschat.

De gestalte van de musicus

De Romantiek ook projecteerde een beeld van de gestalte van de musicus dat lang zou nawerken. De musicus Joseph Berglinger in Wilhelm Wackenroder's *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) werd het prototype

van de scheppende kunstenaar in de vroegromantische Duitse literatuur. Dat beeld drong door in het gehele romantische denken in Europa. Berglinger componeert niet langer (zoals zijn voorgangers uit de achttiende eeuw) met een opdracht en/of publiek in gedachten - nee, hij is de goddelijk bewogen eenling, bewust van zijn missie. Hij schept in eenzaamheid, staat ver van de mensen, en verliest zichzelf geheel in zijn kunst. Voor hem bestaat het *Diesseitige* niet langer.

Dit beeld van de musicus/componist werd nog

versterkt toen de feiten van het tragische bestaan van Beethoven algemeen bekend werden in Europa. Beethoven benadrukte het romantische beeld van de musicus als een geniaal

'*Hij is een eenling, een buitenstaander, een man die door de massa van burgers niet wordt begrepen. Men verguist en verstoot hem als een dwaas. Hij is een martelaar voor zijn kunst*.' schepper in een hem vijandige of onverschillige wereld. Hij is een martelaar voor zijn kunst, een vreemdeling onder de mensen, een figuur die niet voor het heden werkt maar voor het nageslacht. Met de dood van een groot musicus begint zijn werkelijke bestaan.

> *'Hij is een eenling, een buitenstaander, een man die door de massa van burgers niet wordt begrepen. Men verguist en verstoot hem als een dwaas. Hij is een martelaar voor zijn kunst.'*

Dit beeld van de musicus treft men in talloze verhalen en gedichten aan. In Aart van der Leeuws gedicht 'Een zanger' (1911) bijvoorbeeld, wordt de geniale harpspeler die 'het kweelen der vogels' deed verstommen, door de menigte nagejouwd als een dwaas. In Jan Van Nijlens sonnet 'De harmonikaspeler' (1928) is de musicus de vreemde goochelaar die met zijn spel de 'serieuze mensen' met hun 'serieuze bezigheden' voor een moment althans kan doordringen van diepere waarden in het leven. Willem de Mérode schildert in 'De componist' (1923) het beeld van de eenzame musicus die ver van de mensen, achter afgesloten deuren en door 'leed gelouterd en geheeld', zijn leven in klanken uitspeelt. Enzovoort, enzovoort.

Als de gestalte van de musicus in het gedicht verschijnt, dan blijkt hij steeds weer een unieke en eenzame figuur. Hij is een eenling (en altijd een *hij*), een buitenstaander, een man die door de massa van burgers niet wordt begrepen. Men verguist en verstoot hem als een dwaas. Hij is een martelaar voor zijn kunst.

Datzelfde geldt als een specifieke componist in het gedicht wordt beschreven (en in de Nederlandse poëzie blijken vooral Bach, Chopin, Debussy, Mozart en Schubert de meest gezochte componisten). De musicus schept kunst in weerwil van het tijdsgebeuren, hij is in vele opzichten het slachtoffer van zijn tijd en tijdgenoten. En bij Mozart ligt een dergelijke interpretatie door de dichter welhaast al te zeer voor de hand.

Men treft dat beeld bijvoorbeeld in de twee gedichten die Herwig Hensen in 1958 onder de titel van 'Mozart' publiceerde. Het gaat hier als het ware om een gerijmde levensbeschrijving. De dichter presenteert de verheerlijking van het jeugdig talent van Mozart - maar de terugslag volgde:

> Doch toen gij spoedig, rijpend alsmaardoor,
> bestaande normen kwaamt doorbreken,
> vondt gij amper nog gehoor.

De vereenzaming van een groot talent staat in beide gedichten centraal. De tijdgenoten hadden geen begrip voor Mozart's genialiteit - de componist moest lijden voor zijn kunst. Roem of begrip is het genie in eigen tijd niet gegeven. Waarom niet?

> Alom, altijd kruipen Salieri's hoog:
> een gram talent en honderd pond intrige.
> De kunst steekt in de elleboog.

De laatste zin zou een aardig motto zijn voor een studie naar creatieve rivaliteit - mij gaat het er vooral om dat een dergelijke interpretatie van een kunstenaarsleven niet is los te maken van theorieën en denkbeelden waarmee we sinds de vroege Romantiek vertrouwd zijn geraakt.

Haydn en Mozart (illustratie: Paul Tuijnman)

Muziek als katalysator

In de Nederlandse poëzie van de negentiende eeuw zijn mij geen Mozart-gedichten bekend. Het vroegste voorbeeld dat ik ken, is van de hand van Johan Andreas dèr Mouw (1919/1920). Het gaat om het fraaie gedicht dat inzet met de regel: ‘Blond kindje speelt piano’. In tegenstelling tot de Duitse en Franse letteren van de negentiende eeuw, telt de Nederlandse literatuur maar weinig gedichten of verhalen waarin de muziek een rol speelt. Ook de Tachtigers waren nog nauwelijks muzikaal bewogen. De reden? In het Nederlandse denken bleven de meer ‘solide’ domeinen van architectuur en schilderkunst centraal staan. Het ‘fluïde’ domein van de muziek zou de geesten pas werkelijk in de jaren dertig gaan beroeren en naar mijn gevoel hebben de tijdsomstandigheden daarop een diepe invloed gehad. Maar daarover later.

De idolatrie van muziek die door de Romantiek werd ingeleid, heeft in de literatuur een veelheid van thema's nagelaten. Muziek werd beluisterd als een taal die van liefde sprak, als de taal van het hart (het aantal liefdesverklaringen dat in de roman onder invloed van muziekbeneveling wordt uitgesproken, is legio). Muziek ook sprak tot de zinnen, zong lusten los. De intense verering van Richard Wagner rond de eeuwwisseling moet mede worden verklaard vanuit het feit dat deze componist als geen ander de onderdrukte zinnelijkheid wist los te zingen.

Voor velen was muziek de individuele taal bij uitstek, de klanken konden voor de toehoorder een heel verleden - in proustiaanse zin - terugroepen, de ziel verplaatsen naar het verloren paradijs van de kindertijd. Voor anderen was muziek nu juist de taal van gemeenschap en verbroedering, omdat muziek de gelukkige eenwording van alle zielen bewerkstelligde.

Voor Dèr Mouw - het ligt voor de hand - was muziek een uiterst individuele ervaring. Als hij naar de stukjes van Mozart luistert die door het blonde kindje worden gespeeld, komt hem het ‘verleden blauw nevelend’ terug. Hij ziet zichzelf als kind, luisterend naar het spel van zijn moeder.

Wat voor dit gedicht geldt, gaat op voor het merendeel van muziekgedichten en muzikale passages in verhalen of romans: in de meeste gevallen gaat het niet om een specifieke muziek, d.w.z. de componist wordt dikwijls genoemd (‘oude stukjes’ van Mozart), maar er is geen nadere indicatie van de compositie. Muziek is in die zin een abstractie. De klanken dienen de schrijver/dichter om zijn verbeeldingskracht in werking te zetten.

We kunnen ons de situatie aldus voorstellen. De dichter/schrijver zoekt muziek. De klanken voeren hem weg naar die staat van *rêverie* die hij verlangt. De dromen die de muziek in hem oproept kunnen geheel van aard verschillen - deze kunnen de natuurlijke schoonheid van de wereld betreffen, de eenheid van al het bestaande; ze kunnen een metafysische wending nemen of de toehoorder verplaatsen naar het verleden, enzovoort. De muziek heeft voor de schrijver/dichter geen andere waarde dan om aandoeningen los te zingen waaraan hij vervolgens uitdrukking poogt te geven met de middelen van het eigen literaire medium. Voor Dèr Mouw waren de oude stukjes van Mozart een katalysator in het eigen scheppingsproces.

Muzikale associaties

Muzikale aandoeningen zijn door dichters dikwijls verbonden met een ervaring van natuurlijke schoonheid. En hier geldt hetzelfde als in het voorafgaande: het gaat maar zelden om een specifieke compositie die de dichter in dromen van natuurlijke harmonie doet verliezen. Voor Theun de Vries bijvoorbeeld is het 'Mozart' (1932) die voor hem een ietwat Frans beeld van de natuur oproept (vierde strofe - op dat 'Franse' aspect kom ik nog terug):

> Uit het warm bosquet
> trilt de aubade
> van den nachtwind met
> de verliefdheid eener serenade...

De muziek van Mozart (*alle* muziek van Mozart?) dient de dichter opnieuw om zijn eigen gemoedsaandoeningen te vertalen. De muziek heeft de indrukken losgemaakt en bewerkstelligd, maar schijnt geen andere dan associatieve waarde te hebben.

Persoonlijk vind ik die gedichten, waarin het gaat om een genoemde compositie, het meest belangwekkend. Ik denk bijvoorbeeld aan het gedicht ‘Sonate facile’ Johan de Molenaar. Maar zelfs in die gevallen blijkt een vaak ‘stereotype’ thematiek door te werken. Hier gaat het om de openingsregels van het gedicht:

Bij 'n eenzaam huis, in 't groen verborgen,
waar 'k deze vroege zomermorgen
voorbij kwam, heb ik stil gestaan.
Pianospel, slechts enkele maten:
van Mozart was 't, uit de Sonate
facile, het simpele andante,
gespeeld door kinderhanden.

Niet alleen blijkt Mozart dikwijls het meest roerend vertolkt door kinderhanden, maar als we de muziek - zoals zo vele dichters beproefd hebben - kunnen indelen naar seizoenen, dan is de kunst van Mozart steeds weer met de zomer verbonden. De eerste regels van dit gedicht kan men als literair topos omschrijven: de muziek die vanuit een huis naar buiten stroomt en de voorbijganger diep treft, is - zonder negatieve implicatie - een gemeenplaats in de literatuur van de negentiende eeuw (men denke bijvoorbeeld aan Hedwig de Fontayne die in *Van de koele meren des doods* van Godsbesef doordrongen raakt als zij de kleine klavierstukken van Schumann uit een huis naar buiten hoort klinken).

De ‘ik’ in het gedicht van De Molenaar ondergaat een eendere intense ervaring: het leed van de dag en ‘'t verwrongen/ bestaan, is in geluk verkeerd!’. Mozart, zo blijkt steeds weer, is de componist van het klare, van de zomer, van de vreugde. Daarin blijkt de kracht van klanken te liggen voor de dichter: een toevallig gehoorde muziek, slechts enkele maten daarvan, kan het donker hart doen jubelen. Sterker dan dat: de klanken zetten zijn verbeeldingskracht in werking - ook al blijkt hij meer gebonden aan een literaire traditie dan hij wellicht beseft zal hebben.

‘Mozart is de componist van het klare, van de zomer, van de vreugde. Daarin blijkt de kracht van klanken te liggen voor de dichter: een toevallig gehoorde muziek, slechts enkele maten daarvan, kan het donker hart doen jubelen.’

De mythe van de creativiteit

Het meest befaamde Mozart-gedicht is zonder twijfel Gerrit Achterbergs ‘Eine kleine Nachtmusik’ (1939). Dit gedicht wijkt van de andere Mozart-gedichten af, in die zin dat het hier gaat om het creatieve proces bij de componist zelf. Het loont de moeite dit gedicht in zijn geheel aan te halen:

Terwijl hij onder den vleugel sliep
alsof geen morgen hem meer riep,
begonnen zacht op 't wit en zwart
van 't doodstil mechaniek
de snelle maten van het lied

dat in zichzelf verdronken sliep,
dat in zichzelf verzonken zag
naar wie het riep
met klare, jubelende kracht.

Haastig en diep gelukkig schiep
Mozart zijn kleine nachtmuziek.

Dit gedicht weerspiegelt de mythologisering van het scheppingsproces die tijden de Romantiek werd ingezet. Dat alles hangt samen met de interpretaties van het begrip genie.

De geniale schepper - in het romantische denken - is een man (en het genie-begrip is vrijwel uitsluitend van betrekking op mannen) tussen andere mensen met wie hij niets anders gemeen heeft dan te leven en te sterven. Hij denkt en voelt en uit zich op geheel andere wijze. Terwijl zij luchtspiegelingen als geld en geluk najagen, speurt het genie louter naar het schone. Daaraan zijn alle andere overwegingen ondergeschikt gemaakt. De tijd - schreef Marcellus Emants - dat kunstenaars de gezondste, eenvoudigste en verstandigste kinderen waren van een volk en een tijd, is lang voorbij. De moderne kunstenaar is min of meer ziek, erg gecompliceerd, neurasthenisch en in sommige opzichten ontoerekenbaar. In de denkwereld van de Romantiek kan de normale mens geen scheppende mens zijn. Creativiteit werd gezien als een ziekelijke afwijking of aandoening, een vorm van zenuwziekte.

> *'Mozart was niet die bevlogen kunstenaar die op inspiratie wachtte. De regelmaat waarmee hij werk produceerde, spreekt die notie tegen.'*

Het genie was in die opvatting een geïnspireerde en bewogen ziel. Zijn werk was niet op de massa gericht, maar werd slechts begrepen door een kleine kring van ingewijden. Hoe interpreteerde men de notie van inspiratie? De bevleugelde kunstenaar, het genie, is in die lezing niet meer dan incarnatie, niet meer dan mondstuk of medium van hogere machten. Het kunstwerk wordt het genie *gegeven*, er is sprake van een openbaring, in die zin dat met onuitsprekelijke zekerheid en finesse iets zichtbaar of hoorbaar wordt. De kunstenaar zoekt niet; hij neemt en vraagt niet van wie de gift afkomstig is. Als een bliksemstraal schittert een gedachte of compositie op, onafwendbaar en in de juiste vorm gegoten. De kunstenaar heeft geen vrije keus, zijn werk wordt hem opgedrongen.

Aldus ook schildert Achterberg Mozarts creatie van de kleine nachtmuziek. Het lijkt mij een beeld dat botst met de werkelijkheid. Mozart's genie behoort tot de sfeer van de Verlichting (niet voor niets koesterde hij grote bewondering voor Haydn, de componist in wie de idealen van de Verlichting de meest complete uitdrukking vonden). De achttiende eeuw poneerde heel andere denkbeelden over de creativiteit (het woord creativiteit zelf is een grootmoedige uitvinding van de Romantiek). De Verlichting probeerde het scheppende genie te begrijpen, te verklaren. Men zocht naar de trekken waarin hij met de anderen overeenstemde, niet naar welke hem buiten en boven de anderen stelden. Genialiteit was niet gegeven (het seculaire tijdperk verwierp iedere notie van goddelijke interventie), maar kon worden verworven door werk en inspanning.

In het denken van Mozart is die verbinding van creativiteit en werk steeds weer gelegd. En nooit is daar sprake van het 'ziekelijke' kunstenaarschap - de scheppende kracht was een hoogste vorm van gezondheid. Mozart was niet die bevlogen kunstenaar die - in het romantische beeld - op inspiratie wachtte. De regelmaat waarmee hij werk produceerde, spreekt die notie tegen. Noch was hij een esoterische, afgezonderde 'dwaas' die zich ver van de mensen wist - integendeel, zijn belangstelling voor alle aspecten van het 'gewone leven' maken hem niet alleen tot

een typisch vertegenwoordiger van de Verlichting, maar daarnaast tot een kunstenaar die alle barrières

van klasse, achtergrond en intellectuele status doorbreekt.

Mozart verfranst

Martinus Nijhoffs Mozart-gedicht (getiteld: ‘Mozart’, 1924) behoort tot de bekendere gedichten die in de Nederlandse poëzie aan de componist zijn gewijd. In het voorafgaande wees ik op de ‘Franse’ sfeer die het Mozart-gedicht van Theun de Vries karakteriseert. Voor Nijhoff geldt hetzelfde. Het zuidelijke beeld dat Mozart (opnieuw geen specifieke compositie) bij deze dichter oproept, blijkt al uit de eerste strofe:

> Het vroege zonlicht trilt in de cypressen,
> Drijft als een blonde schaduw over 't gras
> En stroomt, huiv'rend in 't hooge vensterglas,
> In 't blank boudoir der grijzende comtesse.

Vanwaar stamt die opmerkelijke verfransing van Mozart, die zuidelijke stemming die De Vries en Nijhoff in de muziek van de componist proefden? Een feit: de meeste muziekgedichten die ik heb verzameld (en het blijkt al uit de voorbeelden die ik hier over Mozart heb gegeven), stammen uit de jaren twintig en vooral dertig. In tijdschriften als ‘Roeping’ of ‘De Stem’ treft men in die jaren talloze muziekgedichten aan. Het is veelzeggend dat juist in die jaren de invloed van Paul Verlaine - de muzikale dichter bij uitstek - zich het sterkst in de Nederlandse letteren heeft doen gelden. De samenhang lijkt mij onmiskenbaar.

Het aantal vertalingen van de gedichten van Verlaine is beperkt gebleven en zijn naar mijn idee weinig bevredigend (er zijn o.a. pogingen van Slauerhoff, Van Vriesland, Keuls). Dat is niet verwonderlijk. Verlaine's uiterst persoonlijke verzen laten zich door hun zoetvloeiend en muzikaal-suggestief karakter moeilijk overbrengen in een andere taalmuziek. Maar niettemin schijnt de dichter van de ‘feuilles mortes’ in het Nederlands geestelijk klimaat van die jaren een bron van inspiratie te zijn geweest. Een willekeurige greep uit gedichten toont de ‘présence’ van Verlaine. Herman van den Bergh: ‘En sourdine’ en ‘Nocturne’; C.J. Kelk: ‘Pierrot’; Simon Vestdijk: ‘Berceuse’ en ‘Feuilles mortes’, enzovoort. De invloed van Verlaine op de jonge Slauerhoff zou een aparte studie verdienen.

Het was vooral de sfeer van Verlaine's *Fêtes galantes* (1869) die door Slauerhoff en de dichters van zijn generatie werd gewaardeerd (Theun de Vries publiceerde in 1929 een gedicht onder de titel ‘Jardin galant’, volledig in de toon van Verlaine). De sfeer die uit die bundel spreekt, is hoofs en elegant, melancholiek en sensueel. En altijd is daar muziek. De gedichten wijzen terug naar het tijdperk van de achttiende eeuw, ze roepen de galante wereld van Watteau op.

De Nederlandse poëzie van de jaren dertig raakte doordrongen van een zuidelijke toonard, van een zekere ‘cultuurvreemde’ nostalgie naar de achttiende eeuw. Het karakter van die gedichten is melancholiek en muzikaal. Mozart verschijnt er in een Frans decor.

Vreugde en duisternis

De muziek van de negentiende eeuw is door tijdgenoten dikwijls omschreven als een nerveuze en zwaarmoedige kunst. De eeuw huilde bij muziek. De overwegende toon van het Nederlandse muziekgedicht is al even zwaar op de hand. Muziek is in klanken vertaalde smart. Er zijn uitzonderingen: Bach blijkt steeds weer de componist van het goddelijk serene; Debussy die van de speelsheid. En Mozart? Mozart is de componist van de vreugde. De symfonie in mineur bijvoorbeeld doet Herreman (1940) beseffen dat deze wereld 'zoo hard/ vol geheime verrukkingen zit'. Mozart is de vogel 'die fluit wat lag in God verborgen!' (Keuls, 1948). Mozart is de 'blijde bode van een hoger leven' en 'bron van zalig leven' (Willem van Herckenrode, 1967).

Jozef Eyckmans (een eigentijdse schrijver van fraaie muziekgedichten) besloot zijn Mozart-gedicht (1980) met de regels 'folterend met schoonheid/ onder de krankzinnige slinger/ van het uur'. In het gedicht verwijzen deze regels naar de tijd waarin Mozart leefde. Maar diezelfde regels hebben bijzondere waarde voor de jaren dertig, de periode waarin de meeste Nederlandse muziekgedichten het licht zagen.

De vreugde die de muziek van Mozart in die periode bewerkstelligde, werd afgezet tegen het duister van het tijdsgebeuren.

Zie bijvoorbeeld de derde strofe van Reinier van Genderen Stort's titelloze Mozart-sonnet (1937):

> Ge waart de zanger van het blijde leven,
> Rijk was uw lied aan een bevalligheid,
> Die vreemd is aan het hedendaagse streven.

Mozart - zo impliceert de dichter in zijn slotstrofe - behoort tot een bekoorlijker tijd waarnaar men slechts nostalgisch kan terugzien.

Er is naar mijn gevoel een directe samenhang tussen de verduisterende wereld van die jaren en de voorkeur voor het muzikale gedicht. De muzikale bewogenheid van de dichters was mede een manier om aan de drukkende sociale en politieke werkelijkheid te ontsnappen. Muziek was een eiland waar men zich kon weren tegen de bruutheid van de tijd. In een periode die naar het collectieve neigde en die tot de massa sprak, was muziek althans een uniek individuele ervaring.

Verzwakking en verstarring

Gedurende de negentiende eeuw hadden geesten als Heine en Tolstoj gewaarschuwd dat de idolatrie van muziek een gevaarlijk proces van verinnerlijking zou inhouden. Een naar binnengerichte cultuur - poneerden zij - verliest aan vitaliteit en deint slechts op de klanken van een treurige muziek. Zij vreesden dat de muzikalisering van cultuur het rationele denken ondermijnde en dat de tastbare wereld daarmee zou verdrinken in een meer van tonen en klanken. En dat is in politiek opzicht gevaarlijk. Tolstoj omschreef dat gevaar aldus: een Duits keizertje had eens gesuggereerd dat indien men mensen tot slaven wil maken, er zoveel mogelijk muziek ten gehore moet worden gebracht. Muziek bewerkstelligt slavernij. En wie over slaven beschikt, zal regeren.

Dergelijke thema's zal men in de jaren dertig aantreffen in het werk van bijvoorbeeld Frans Werfel of Thomas Mann. De Nederlandse cultuur is nooit zo diep voor de muziek ‘gevallen’ als bijvoorbeeld de Duitse. Maar niettemin waren de tendenzen naar muzikalisering en verinnerlijking in de poëzie van de jaren dertig wel degelijk aanwezig. Dat maakte het optreden van Menno ter Braak zo belangwekkend. Muzikalisering van het vers betekende voor Ter Braak een verzwakking en verstarring van poëzie. Van de poëzie eiste hij dat zij zich naar buiten richtte en niet verzonk in introspectie, dat zij ritmisch bleef zonder te vervloeien in de bedwelming van muziek. Het vaag-muzikale vers associeerde de criticus niet alleen met irrationaliteit, maar ook met het verlangen van de dichter zich te onttrekken aan de verantwoordelijkheid van het verstand. Muzikaliteit betekende voor Ter Braak zelfverlies. De taak van de kunstenaar lag daarentegen juist in een intellectuele stellingname.

Wat Ter Braak bovenal vreesde was, dat muzikalisering en verinnerlijking processen waren die - in een term van Huizinga - een ‘daling van kritische behoeften’ impliceerden. En hebben de treurige ontwikkelingen van de jaren dertig in Europa hem daarin uiteindelijk niet in het gelijk gesteld?

Jos Radstake
Klaar, helder en ondoorgrondelijk
Mozart in het Nederlandse proza

Zo'n Mozartjaar is natuurlijk vreselijk, maar als je een beetje binnenblijft is het allemaal nog wel uit te houden. Het maakt niet zoveel verschil of je Mozart in 1991 of 1992 beluistert. Een reis naar Salzburg, Wenen en Praag stel je nog eens uit en verder ga je alleen naar de CD-winkel voor de hoogst noodzakelijke aankopen, zoals een enkele interessante heruitgave of de *Idomeneo* in de uitvoering van John Eliot Gardiner en je houdt je ver van *Mozarts Meisterwerke, Mozart 200, De Mozart Box, Mozart Festival, The Mozart Experience* of andere verzamelingen waarvan je de indruk krijgt dat Mozart daarin meer handelsmerk dan componist is.

Dat je niet de enige bent die Mozart mooi vindt, dat vermoedde je al. Dat is ook helemaal niet erg. Wel erg is de obligate bewondering ter wille van een herdenkingsjaar, het mooi vinden om mee te doen met anderen. Over dit laatste gaat het op pagina 170 van *Au pair* van W.F. Hermans. Een romanfiguur zegt daar: ‘Natuurlijk: als je de miljoenen ondervragen zou die Mozart en Beethoven mooi vinden, dan zouden er daarbij heel wat zijn, die zelfs als ze er niets aan vonden, dat nooit zouden durven zeggen, uit angst zich belachelijk te maken.’

In de Nederlandse literatuur komen nogal wat schrijvers voor die wel degelijk iets aan Mozart vinden, die hem eerlijk bewonderen en die leven en werk van Mozart meer dan oppervlakkig kennen. Schrijvers die hun bewondering en kennis in hun boeken tot uitdrukking hebben gebracht. Op de manier waarop enkele schrijvers dat in hun romans en verhalen gedaan hebben, wil ik hier ingaan.

Muziek in de literatuur is een interessant verschijnsel. Maarten 't Hart heeft in *Het eeuwige moment* gezegd dat muziek zich slecht leent voor behandeling in romanvorm. Maar zijn eigen werk bewijst het tegendeel en daarbuiten zijn best goede romans te noemen waarin muziek een dominerende rol speelt. *Doctor Faustus* van Thomas Mann natuurlijk, *Mozart op reis naar Praag* van Eduard Mörike en *The Case of Mr. Crump* van Ludwig Lewisohn, om enkele geslaagde buitenlandse voorbeelden te noemen. In de Nederlandse literatuur valt bijvoorbeeld te denken aan *Zomervlucht* van Jeroen Brouwers, *Toonkunst* van Louis Ferron, *Cecilia* van Joyce & Co, *Een man van horen zeggen* van Willem Jan Otten, *Het motet voor de kardinaal* van Theun de Vries en natuurlijk de trilogie *Symfonie van Victor Slingeland* van Simon Vestdijk en *De koperen tuin*.

In de boeken die ik hier noem, is de muziek weliswaar belangrijk, maar Mozart komt daar niet of niet voldoende in voor om een bespreking in dit stuk te rechtvaardigen (wat niet wil zeggen dat zij in kwaliteit voor de hier te bespreken romans onderdoen). Vestdijk had ik hier wel willen bespreken, maar er is al veel geschreven over de muziek in het werk van Vestdijk (Maarten 't Hart in *Het eeuwige moment:* ‘Vestdijk en de muziek: de drie paradoxen’ en ‘Vestdijk en Mozart’. Daarnaast schreef Rob Schouten het boek *Iets verhevens en onuitsprekelijks, Muzikale motieven in het werk van S. Vestdijk* en onlangs verscheen het boek van Emanuel Overbeeke: *Het dilettantenmasker afgelegd - Vestdijk en de muziek*. Bovendien wordt er door Els Schrover in dit nummer uitgebreid aandacht besteed aan de *essays* van Vestdijk over Mozart. Omdat ik toch Mozart in een geheel oeuvre wilde bekijken,

heb ik gekozen voor dat van Maarten 't Hart. Deze auteur bewondert Mozart niet alleen, maar ook gebruikt hij composities van Mozart op een interessante manier in zijn romans en verhalen. De overige boeken heb ik gekozen omdat ik mij herinnerde of ontdekte dat Mozart daar een rol van betekenis in speelt.

Bewondering

Hoewel Maarten 't Hart een heleboel onzin over Gustav Mahler heeft beweerd, ben ik toch geneigd waarde te hechten aan opmerkingen in zijn werk over muziek, al was

het alleen al omdat hij het Adagio uit het Strijkkwintet in C (D.956) van Franz Schubert de mooiste muziek heeft genoemd die ooit gecomponeerd is. Dit deed 't Hart in een recensie in *Luister*van april 1991, terwijl hij op pagina 92 van het autobiografische boek *Het roer kan nog zesmaal om* bij het aanwijzen van de mooiste kamermuziek nog twijfelde tussen het Strijkkwintet van Schubert en het Strijkkwintet in g-klein (KV 516) van Mozart, een twijfel die mede veroorzaakt zou kunnen zijn doordat hij een pagina daarvoor Bach en Mozart had bestempeld als ‘de twee grootsten in het rijk der tonen, op de voet gevolgd door Schubert. Ik zeg altijd maar: van Schubert houd ik het meeste, Bach bewonder ik het meeste, maar Mozart aanbid ik.’

Maarten 't Hart: ‘... Mozart aanbid ik..’ (foto: Hans Vermeulen)

Er is veel muziek in het werk van Maarten 't Hart en het is allerminst verbazingwekkend dat ‘het grootste genie van de mensheid: Wolfgang Amadeus Mozart’ (Maarten 't Hart in NRC Handelsblad van 12 juni 1991) nogal eens een keer voorkomt.

Bewondering is al waarneembaar in 't Harts eerste roman, *Stenen voor een ransuil* (1971). Hierin komt de organist mijnheer Brikke voor, die zonder Mozart eenvoudigweg niet zou kunnen leven. Deze mijnheer Brikke wijdt de jonge Ammer Stol in in de muziek en dat gaat via Beethoven naar Mozart, want pas ‘wie een afkeer van Beethoven heeft gekregen door veel naar hem te luisteren, is rijp voor Mozart.’ (p. 31).

Voor Brikke is Mozart de grootste componist, de enige componist. Voor het *Requiem* beweert hij de bijbel, met uitzondering evenwel van de

beide boeken Samuel en de boeken der Koningen (een paar verhalen daarvan) kado te willen doen. Lelijke muziek van Mozart bestaat absoluut niet en voor Brikke zijn de opera's van Mozart het mooiste wat er bestaat (hoewel Mozart later toch nog wordt ingehaald door de *Kunst der Fuge* van Bach. Ammer intussen vindt sommige dingen van Mozart mooi, andere niet.

Dat het onderricht van Brikke niet aan Ammer Stol is voorbijgegaan, blijkt in het tweede deel van *Stenen voor een ransuil*. Daarin vertelt een vriend van Ammer, Jakob Valler. Deze constateert dat het ongelooflijk is wat muziek bij Ammer teweeg brengt:

> Het is zijn godsdienst. Als hij over Mozart praat, zweeft hij duizend voet boven de aarde. Een soort extreme gevoeligheid voor een kunstvorm die ik nauwelijks normaal vinden kan.

In ‘Hoogzomer in april’ in *Het vrome volk* gaat de bewondering voor Mozart nog verder en dat is in een passage die doet denken aan een scène uit een film van Woody Allen - ik meen *Manhattan* - waarin de hoofdrolspeler op een sofa ligt en zich afvraagt wat de dingen zijn die het leven waardevol maken. Hij spreekt een en ander in op een bandje. Daartoe behoort in ieder geval het tweede deel van de Jupiter symfonie (nr. 41, KV 551).

In ‘Hoogzomer in april’ wordt een verontrustende aprilmaand beschreven. Apocalyptische beelden en wespenkoorts teisteren de ik-figuur; Mozart weerhoudt hem ervan ‘echt gek’ te worden, hij luistert bij voortduring naar ‘die altijd weemoedige en vrolijke en immer volmaakte muziek’ (p. 134). In het derde deel van het verhaal vindt er een discussie plaats over de vraag wat er tegen kan zijn als de mens geheel van de aarde zou verdwijnen. Daar is tegen - en dat is de slotzin van het verhaal: ‘Dan is er niemand meer om naar Mozart te luisteren.’

In een ander verhaal, ‘Zondagavondslag’ in *De zaterdagvliegers*, denkt iemand na over afwijkingen en hij constateert dat hij daar evenmin vrij van is. ‘Noem mij een nummer uit de Köchel Verzeichnis en ik zeg dadelijk welke compositie erbij hoort.’ Beetje afwijking is dit wel, maar eens temeer blijkt dat er in het werk van 't Hart een voortdurende bewondering is voor Mozart, de componist trouwens, die de ik-figuur in het verhaal ‘Het Russische Concert’ in *De huismeester*, als hij kon terugreizen in het verleden, het liefst zou ontmoeten.

> *‘Tot ik een jaar of twintig was dacht ik altijd dat Mozart mooie, lieflijke, maar niet diepzinnige of dramatische muziek had geschreven.’*

In zijn bewondering voor Mozart zit volgens 't Hart in een essay in *De som van misverstanden* (‘Het drievoud bij Marcel Proust’) haast altijd een vorm van idolatrie, een ‘haast schaapachtige aanbidding’. Deze idolatrie komt volgens 't Hart uit schuldgevoel voort, want: ‘Er was een tijd dat ik Mozart niet bewonderde, ja zelfs over hem zei dat zijn muziek volmaakt maar oppervlakkig is, iets waarover ik mijn spijt slechts in de vorm van idolatrie kan uiten.’ En in *Het roer kan nog zesmaal om* staat op p. 91:

Overigens heb ik Mozart verhoudingsgewijs pas laat ‘ontdekt’. Tot ik een jaar of twintig was dacht ik altijd dat Mozart mooie, lieflijke, maar niet diepzinnige of dramatische muziek had geschreven. Toen zette ik op een middag de radio aan en hoorde ik voor de eerste keer Mozarts Symfonie in A-groot, KV 201, en daarna wist ik dat Mozart voor altijd met Bach zou wedijveren om de eerste plaats in de lange rij van te bewonderen personen.

Hier lijkt sprake van een ontwikkeling als bij Ammer Stol in *Stenen voor een ransuil*. Die begon ermee sommige dingen van Mozart mooi te vinden en andere niet. Ten slotte is er enige verwijdering van de aarde bij het spreken over Mozart.

Voi che sapete

In het eerste deel van *Stenen voor een ransuil* neemt mijnheer Brikke Ammer mee naar een uitvoering van *Le Nozze di Figaro*. Het is de opera die verscheidene keren bij Maarten 't Hart terugkeert, de opera waarvoor 't Hart niet minder dan alle schilderijen ter wereld zou willen inruilen (Zie *Het roer kan nog zesmaal om*, p. 54/55).

De thematiek van 't Harts eerste roman krijgt een spiegeling in opvattingen over Cherubino in *Le Nozze di Figaro*. In deze opera wordt de jongensrol van de gemakkelijk ontvlambare Cherubino - door Kierkegaard een 'jeugdige Don Gionvanni' genoemd - gezongen door een sopraan. Deze verwisseling gaat het begrip van de jonge Ammer Stol te boven, het verhaal ontgaat hem:

> Vooral de rol van de page Cherubino begreep hij niet. Hij kon zien en vooral horen dat het meisje was, een jonge sopraan. Moest zij voor jongen spelen? Nadat het meisje een oudere vrouw had toegezongen dat zij van haar hield (hij begreep dat dat het zijn moest), zat hij verwonderd naar het schouwspel te staren, zich nauwelijks bewust van de hand van mijnheer Brikke, die op zijn knie rustte.

Op weg naar het station legt mijnheer Brikke uit dat Cherubino een sopraan is die voor jongen speelt, een page 'die verliefd is op een oudere vrouw', de gravin. Geëmotioneerd - zie ook de kortademige stilering van deze passage - vervolgt hij:

> 'Maar, (...) eigenlijk is het toch een meisje, zou het best een meisje hebben kunnen zijn' (Zijn stem klonk plotseling hartstochtelijk.) 'Mozart heeft dat niet goed begrepen, of ja, toch wel, want dat blijkt uit de muziek. Het is een meisje, zie je, het is liefde die niet normaal is, nee wel normaal, wel normaal. Zij houdt van de gravin en de gravin houdt van haar, het is een echte liefde van twee vrouwen voor elkaar. Ja, dat begrijp je niet, nog niet, maar je zult het begrijpen, nietwaar, dat een ouder iemand van een jonger iemand houdt en omgekeerd, zoals dat meisje van de gravin houdt. En het is zo uitzichtloos, zo zonder toekomst. Het is alleen maar liefde en dat hoor je ook aan de prachtige muziek. Voi che sapete is de muziek voor alle mensen die zo zijn als het meisje Cherubino, want het is een meisje. Ik zeg je dat het een meisje is. En altijd is het hetzelfde, altijd. Ze houden van elkaar, maar er kan niets gebeuren, iedereen staat ze in de weg om van elkaar te houden en als ze toch van elkaar houden, zijn er dadelijk honderd, duizend mensen die zeggen dat het niet mag, dat het tegennatuurlijk is, terwijl het echt is en zuiver en gewoon menselijk en helemaal niet onnatuurlijk, maar heel natuurlijk, natuurlijk. Zie je, ik wil

dat je dat begrijpt: dat het natuurlijk is, dat het gewoon is. Je begrijpt het, nietwaar.'

Duidelijk is dat Brikke in deze passage het handelingsverloop van *Le Nozze di Figaro* naar zijn persoonlijke problematiek toetrekt. Voorbijgaand aan eventuele zangtechnische prioriteiten, vindt hij in de figuur Cherubino zijn eigen dilemma's weerspiegeld.

Non sò piò

'Voi che sapete' komt overigens ook voor in de opsomming in het essay 'Vestdijk en Mozart' in *Het eeuwige moment*, waar 't Hart de opvatting van Vestdijk weerspreekt dat er bij Mozart sprake zou zijn van een verschraling van de melodische ingeving. Daarbij benoemt hij 'Voi che Sapete' tot de allermooiste melodieën die Mozart schreef, samen met onder andere de aria van Cherubino in de eerste akte van *Le Nozze di Figaro*, 'Non sò piò'.

In deze aria bezingt Cherubino de verwarring die de liefde bij hem teweegbrengt. Het is de aria die ook in *Een vlucht regenwulpen* wordt genoemd, wanneer de hoofdpersoon de over-

Bach en Mozart (illustratie: Paul Tuijnman)

weldigende gevoelens probeert te duiden als hij zijn 'Ina Damman', zijn klasgenote Martha, op een schoolreünie ontmoet. Voor het gevoel, 'dat toch immaterieel en vluchtig is', bestaan geen woorden. Het kan hoogstens muzikaal worden geuit 'zoals in de aria Non sò più van Mozart en in het adagio van de zesde van Bruckner en daarin ook slechts bij benadering, tonen die het eerder oproepen dan vertolken.' (p. 93)

Ook in *De aansprekers* komt 'Non sò più' voor. Wanneer de ik-figuur weet dat zijn vader ongeneeslijk ziek is, test hij allerlei muziek uit. Zelfs Bach kan geen troost bieden, maar er is er één die hem te hulp komt, die de matte, doffe beklemming verzacht, verlicht:

> En niettemin ging zijn muziek maar zelden over de dood. Meestal ging het juist over de tinteling en de vitaliteit van het leven, zeker de muziek die ik het mooiste vond en die ik elke avond weer horen wilde, een veel te korte aria uit *Le Nozze di Figaro:* 'Non sò più'. Waarom wilde ik dat nu juist steeds weer horen? Ik begreep het niet.

Er is vervolgens in deze roman sprake van het zitten 'met Mozart bij die stabiele kaarsvlam van mijn versterker' en 'van mijn donkere avonden met Mozart'.

Was er in *Een vlucht regenwulpen* nog een inhoudelijk aanknopingspunt, in *De aansprekers* is het uitsluitend de muziek van 'No sò più' die troost biedt. Wanneer de ik-figuur vanwege de naderende dood van zijn vader 'alles wat na zestig doorleefde' begint te haten, dan is het afgelopen met Mozart. Hij beluistert Beethoven, Bartok en Mahler, componisten die hem gewoonlijk niet aanspreken.

> *'Het is de muziek van Mozart die het de man onmogelijk maakt niet van zijn vrouw te houdend'*

Strijkkwintet in g-mineur

Het bewonderde strijkkwintet in g-mineur (KV 516) ('het diepzinnigste wat Mozart schreef' (*Het eeuwige moment*, p. 61)) komt al in *Mammoet op zondag* voor ('Ik zong, geluidloos, het eerste thema uit het strijkkwintet in g-moll van Mozart. Mozart! Hij is op 5 december gestorven, hij is doodgegaan op de dag waarop men in Nederland Sint-Nicolaas-feest viert. Maar zelfs het zingen van dat thema beurde mij niet op.' (p. 214)).

In *De droomkoningin* wordt dit strijkkwintet onvoorstelbaar prachtig genoemd, het zegt volgens Metten Anker 'dat het leven helemaal niet de moeite waard is, dat het somber en grauw is, dat het heelal leeg is, dat de dood een verschrikking is.' Later schrijft hij Mozart een voortdurende angst toe, een angst die met name in het g-moll kwintet hoorbaar is (zie p. 196). Dit strijkkwintet komt ook naar voren in het (door Biesheuvel in gang gezette) verhaal 'Mijn vrouw' *in De unster*. Daarin is het strijkkwintet meer dan een leidmotief, het is het sturende element in het verhaal. De arts Bartimeüs Ligtendag herinnert zich hoe hij zijn vrouw heeft leren kennen tijdens een bijscholingsweekend. 'Vrij spoedig kwamen we te spreken over het enige dat

mij werkelijk interesseert, het onvatbare, grote wonder van het bestaan: de muziek.' Zowel zijn toekomstige vrouw als hij hebben in de week ervoor, naar aanleiding van een hooggestemde recensie in NRC, het strijkkwintet in g-mineur aangeschaft in de uitvoering van het Amadeus Kwartet, uitgebreid met Cecil Aronowitz, altviool. Dit strijkkwintet, dat op pagina 132 uitgebreid bewondering krijgt, is vanaf het moment dat de vrouw, tijdens een eerste wandeling, over het prikkeldraad wordt getild en enkele maten van deze muziek neuriet, de verbindende schakel tussen hen beiden. Dit neuriën wordt tot onvergankelijk moment - een eeuwig moment - ook als de verbintenis later ongelukkig blijkt. Het moment lijkt krachtiger 'dan het besef dat

wij volstrekt niet bij elkaar passen'. Het is de muziek van Mozart die het de man onmogelijk maakt niet van zijn vrouw te houden, ondanks allerlei irritaties, want zij is voor hem altijd verbonden 'met die ene, onvergankelijke, dieptragische melodie van Mozart.'

Zoals ook in het werk van Vestdijk een muziekwerk zich dikwijls verbindt met een geliefde - het bekendste voorbeeld is natuurlijk Ina Damman aan wie Anton Wachter het menuet van de D-dur symfonie van Joseph Haydn hecht - valt ook in het verhaal van 't Hart een compositie samen met een vrouw. Dat dit het strijkkwintet in g-mineur is, is misschien niet zonder betekenis. In zijn biografie *Mozart zegt* Hildesheimer dat dit strijkkwintet één van de werken is die een overmaat aan emotionele interpretaties ondervonden heeft (zie voor enkele associaties - 'snijdende smart', 'val in fatalisme', 'gebed van een eenzame' etc. - pagina 222/223 van *Mozart*). Duidelijk is dat de relatie in 'Mijn vrouw' allesbehalve lichtvoetig is, waarbij ik overigens niet zover zou durven gaan ook consequenties te verbinden aan de toonsoort van het strijkkwintet.

Dat Mozarts muziek - ditmaal het strijkkwartet in G-dur, KV 387 - ook een rol kan spelen bij de keuze van een huwelijkspartner buiten de literatuur, heeft Maarten 't Hart beschreven op pagina 92 van *Het roer kan nog zesmaal om*.

Erotische Mozart

Muziek als bindende factor in een relatie van twee in temperament verschillende personages, is eerder dan in de verhalenbundel uit 1989 en uitgebreider aan de orde gekomen in 't Harts roman uit 1980, *De droomkoningin*. Dit boek is de meest muzikale roman van 't Hart. Hoofdpersoon is een muziekrecensent, zijn echtgenote is een begenadigd violiste, ontrouw is de man met een muziekrecensente. Met een dergelijke bezetting is het logisch dat het nogal eens over muziek gaat; muziekverwijzingen zijn dan ook nadrukkelijk aanwezig in deze roman.

De droomkoningin is in de eerste plaats een Bach-boek. Voor Metten Anker is Bach het richtende principe in zijn bestaan, de maatstaf voor alles. De liefde voor zijn vrouw, Renske, is van deze liefde voor Bach afgeleid. Bach is de naam voor alles waar hij voor staat, de ruggegraat van zijn leven. Het leidende muziekstuk, dat als vorm herkend wordt die Mettens leven symboliseert (vanwege de herhalingen) en zelfs tot in de struktuur van de roman is doorgedrongen, is de Chaconne van Bach. De Chaconne heeft een vergelijkbare betekenis in *De droomkoningin* als het strijkkwintet in 'Mijn vrouw', het strijkkwintet dat ook diverse keren in de roman ter sprake komt. Kennismaking en duurzaamheid van de relatie met Renske worden door de Chaconne bepaald.

Op pagina 69 worden de Chaconne en het strijkkwintet van Mozart tegenover elkaar geplaatst. De Chaconne verzoent met de dood, het is 'alsof heden en toekomst er niets meer toe doen' en het strijkkwintet laat zien dat de dood een verschrikking is en het leven helemaal niet de moeite waard.

Er zijn meer vergelijkende opmerkingen over Bach (geen geconstrueerde, verstandelijke muziek, maar de meest emotionele muziek die er bestaat - Bach heeft zijn emoties bedwongen) en Mozart. Hierbij is het ook dat het leidmotief van de

Grote Beer een functie krijgt. In een passage op pagina 9-11 vraag een meisje aan de veertienjarige Metten of hij weet wat de Grote Beer is. Er volgt een verwarrende ervaring waarin de ontwakende seksualiteit gesymboliseerd wordt ('Iets was er in mij opgestaan, iets was er in mij wakker geworden, iets dat altijd vredig gesluimerd had, iets waarvan ik het bestaan misschien had vermoed, maar niet in deze vorm.'). Het hartstochtelijk verlangen naar meisjes (de erotiek) zit in de Grote Beer besloten. In een vergelijking tussen Bach en Mozart op pagina 72/73 krijgt het leidmotief van de Grote Beer diepte:

> Bach was er, lang voor mij was gevraagd: waar is de Grote Beer? en zelfs Bach bleek niet opgewassen tegen de Grote Beer, ging de Grote Beer uit de weg, liet niet horen in zijn muziek hoe hij de vroege eerste confrontatie met de Grote Beer had verwerkt, terwijl Mozart dat in zijn g-moll symfonie wel had gedaan en in zijn latere werk de Grote Beer voluit had laten dansen.

In zijn leven had Metten zich graag beperkt tot

één hartstocht, de hartstocht voor Bach (waarin Renske besloten is), maar er is die tweede hartstocht - de eerste beconcurrerend en vertroebelend: het liefdesverlangen, de erotiek. Dit verlangen is niet opgelost door het huwelijk met Renske. De tweede hartstocht verbindt zich met de muziek van Mozart en deze muziek krijgt dan een functie die verder gaat dan ijkpunt voor de grootheid van Bach.

De vitale en heftige vrouw met wie Metten ontrouw is, Angela, verkiest Mozart boven Bach. 'Ik kom altijd wel boven, vooral als ik Mozart hoor', zegt zij op pagina 171, waarop Metten antwoordt dat Mozart hem te erotisch is. Volgens Angela kan daar niets op tegen zijn. Aan de hand van 'een oersimpel motiefje', drie stijgende nootjes uit de tweede akte van *Le Nozze di Figaro* probeert Metten de spanning van de muziek te duiden:

> *'Waarom kan het niet naast elkaar bestaan? Naast de sprankelende, erotische, melancholieke muziek van Mozart is de diepzinnige, alvast met de dood afrekenende muziek van Bach toch mogelijk?'*

'Het is net of er' - en het was al over mijn lippen voor ik goed besefte wat ik zei - 'of er een grote beer dreigend over het toneel stapt. Ja, een verbazingwekkende passage, maar ik word er doodnerveus en onrustig van, ik kan er niet tegen, muziek hoeft dat niet in mij los te maken, ik wil liever iets horen waar ik rustig van word (...)'

Inhoudelijk gaan de Da Ponte-opera's over verleiding, ontrouw en vergevingsgezindheid, maar hier is het niet de inhoud die de connotaties bepaalt, maar zuiver de muziek.

Gezien de thematiek van *De droomkoningin* is het nog aardig op te merken dat *Così fan tutte*, de opera waarin trouw op de proef gesteld wordt, zich hecht aan het romanpersonage Angela. De mooiste muziek vindt zij de afscheidsscène uit *Così fan tutte*. De officieren Ferrando en Guglielmo, zogenaamd op koninklijk bevel teruggeroepen naar actieve dienst, spelen hier een afscheid van hun verloofdes. In vermomming zullen zij terugkeren om de zusters Fiordiligi en Dorabella op de proef te stellen, alles terwille van een weddenschap.

Als Metten de afscheidsscène ('Non v'è più tempo, amici' etc.) bij Angela beluistert, denkt hij: 'goed, het is misschien wel de mooiste muziek ooit gecomponeerd, mooier nog dan de Chaconne, maar die mannen daar, die zo hartroerend zingen, die liegen dat ze barsten. Nee, die vrouwen menen wat ze zingen, maar die twee mannen zijn bedriegers.' Ruim tien bladzijden later denkt hij terug aan de afscheidsscène uit *Così fan tutte* en mompelt:

> 'Waarom kan het niet naast elkaar bestaan? Naast de sprankelende, erotische, melancholieke muziek van Mozart is de diepzinnige, alvast met de dood afrekenende muziek van Bach toch mogelijk?' Maar het onmeewarig geduldige en de rust van Renske lieten zich niet verenigen met liefde die als een westerstorm woedde, wist ik.

Wat Mozart betreft - en daar wil ik dit gedeelte over Maarten 't Hart mee besluiten - zijn we hier dicht genaderd tot de passage op pagina

151 van *Een vlucht regenwulpen*, waar de hoofdpersoon spreekt over 'die, voor mij tenminste, al te erotische muziek van Mozart, die muziek die vitaliteit en leven ademt tot in al haar uithoeken, die muziek die anders dan de over het leven mediterende muziek van Haydn, er geen afstand van neemt, maar het onvoorwaardelijk aanvaardt, en dan vooral de erotiek aanvaardt als het meest wezenlijke onderdeel van het leven (...).

Een trilling

Ook in *De provincie* van Jan Brokken is er een verband tussen muziek en erotiek. *De provincie* is een roman die gaat over wraakneming en verantwoordelijkheid. In dit boek is de mooie Lili Sartorius door haar vroegere echtgenoot vermoord. Ruim tien jaar daarvoor bedroog Lili haar man op hun huwelijksdag. Tijdens het feest ter gelegenheid van dit huwelijk bedrijft zij de liefde met een wederzijdse jeugdvriend, de ik-verteller Frank de Roover. Na de moord op Lili komt Frank voor de begrafenis terug naar het dorp Portland in de provincie en blikt hij terug in het verleden en verzamelt nieuwe gegevens. Wanneer Frank zijn eigen aandeel in dit noodlotsdrama toetst - zijn rol op de huwelijksdag was op zijn minst opmerkelijk - beroept hij zich op de muziek. Frank en Lili speelden vroeger samen, Frank piano en Lili viool. Op het huwelijksfeest hadden ze dat voor het eerst na een lange periode opnieuw gedaan. Achteraf denkt Frank:

> Misschien moet ik mijn gedrag veroordelen, misschien moet ik mijn gedrag als immoreel bestempelen, maar er bestaat zo iets als de trilling van de muziek, die dwars door alle barrières heengaat en lak heeft aan conventies. Het is een hoog en ijl geluid dat gepaard gaat met een vrijwel onzichtbare vibratie; een tinteling die bij het oor begint en als brandewijn door het lichaam glijdt, een trilling die de sensaties verhevigt, die van lust wellust maakt en van hartstocht bezetenheid, een trilling die, daar waren Lili Sartorius en ik het al lang over eens (...) vooral bij Mozart en Schubert optreedt.

Bij het liefdesspel zweept Lili Frank op door obscene woorden te fluisteren en zinnen vol poëzie ‘en ik zweepte haar op door zachtjes de eerste hoge ijle tonen te fluiten (van Schubert weliswaar, maar het had hier ook Mozart kunnen zijn) van de laatste sonate die we samen gespeeld hadden, de sonate in A.’

In *De provincie* komt Mozart ook naar voren in de perspectivisch interessante jij-passage (van pagina 69 tot 78), waarin aandacht is voor de ‘verbluffend knap’ pianospelende moeder (die in de grimmige Dante-sonate van Liszt verandert van ‘een zoete, wollige, ingeslapen poes in een tijgerin’). De moeder leert Frank piano spelen en dan staat er: ‘Je rechterpink raakte soms haar linkerpink; je hield van Mozart zoals je van haar hield en ook later heb je Mozart nooit helemaal van haar los kunnen weken.’ (p.76).

Hiervandaan is het maar een klein stapje naar *De regenvogel*, waarin Jan Brokken met vroegere avonturiers als gids door Equatoriaal Afrika trekt. In ‘Mannen en andere

eenzaamheid' speelt Brokken in een hotel in Gabon een Rondo en Fantasie van Mozart. Drijfnat van het zweet staat hij vanachter de piano op en hij draait zich om. Een stuk of tien mannen, oude blanken met verweerde gezichten, stevige kerels met vierkante schouders, kijken hem aan:

> Hoe vals en onbeholpen het ook geklonken had, ze waren uit de nachtclub aan de overkant of van straat op de muziek afgekomen, want ze hadden er iets van vroeger in gehoord, iets dat onverbrekelijk verbonden was met het continent dat ze om welke reden dan ook de rug hadden toegekeerd. Mozart, dat was hun moeder, of hun nichtje, of hun oude schooljuffrouw, en opeens misten ze die figuren, die ze al bijna waren vergeten. Nooit had ik zoveel mannen bij elkaar gezien die zich zo verlegen, zo onhandig, gedroegen. Geen woord wilde over hun lippen komen, met geen gebaar wisten ze zich een houding te geven.

Naar aanleiding van Mozart en de moeder kan bovendien nog gewezen worden op de prachtige Mozart-bladzijde in *Ik doe niet meer mee* van J.C. van Schagen, met daarin: 'Moeder is Mozart, daar is eigenlijk alles mee gezegd.'

Mozart en het vergeten

In *Hersenschimmen* van J. Bernlef vormt het adagio van de veertiende pianosonate (KV 457) een functioneel element in het proces van vergeten en het door elkaar lopen van herinneringen. Op pagina 40 slaagt Maarten Klein er nog in het adagio - hoewel aarzelend en traag - uit het hoofd te spelen. De echtgenote van Maarten, Vera, raadt hem enige tijd later aan wat piano te gaan spelen. In een passage waarin heden en verleden zich vermengen (‘Straks moet ze Greet betalen en heeft ze (=Vera) alleen maar Amerikaans geld.’) bekent Maarten dat hij verliefd was op zijn pianolerares, Greet Laarmans: ‘Voor haar studeer ik. Mozart en Bach zelf kunnen me niet schelen. Wel dat ene uurtje in de week met Greet alleen, naast elkaar voor de piano, gehuld in een wolk van narcissegeur.’

Op pagina 109 speelt de verzorgster van Maarten, Phil Taylor, een stukje piano en ‘dan wordt door de muziek opeens alles helder en duidelijk. Ik wist al die tijd natuurlijk wel wie ze was, maar ik kon haar niet in deze omgeving inpassen.’ Haar naam is hier niet genoemd, maar het is Greet Laarmans die Maarten herkent. Hij legt zijn hoofd in haar schoot, maar zij duwt hem overeind: ‘Van de schrik begint ze Engels tegen mij te praten. (...) De les is kennelijk afgelopen terwijl ik nog geen maat heb voorgespeeld.’

Jarenlang heeft Maarten het adagio uit de veertiende pianosonate van Mozart uit het hoofd gespeeld. Op pagina 118 slaagt hij er niet meer in het begin te vinden. Voor hem heeft het adagio extra betekenis, omdat zijn vader bij een tafelrede ter gelegenheid van diens veertigjarig huwelijk zijn vrouw vergeleek met dit muziekdeel: ‘Even klaar, helder en ondoorgrondelijk.’ Op een ontstemde zwarte piano speelde Maarten toen het middendeel en zijn moeder kreeg tranen in de ogen.

In het verhaalheden treft Vera Maarten huilend aan, omdat de noten niet meer van het papier of zijn vingers in willen en zij zet een plaat op met het bewuste middendeel. Opnieuw is er de karakterisering: ‘Klaar, helder en ondoorgrondelijk’, Vera zit op de bank en luistert naar Mozarts adagio met tranen in de ogen: ‘Zo lijkt ze spreken op mama.’ Het belang van het middendeel van Mozarts sonate in C-mineur gaat hiermee verder dan dat het een muziekstuk is dat vergeten wordt. De muziek van Mozart laat in *Hersenschimmen* de tijd wegvallen, al is het maar even.

Strijkkwartet KV 387 andante catabile

Van *Bij nader inzien* van J.J. Voskuil kan de *Ave Verum-zvond* (pagina 805-828) gememoreerd worden, alsook het gedeelte op pagina 1073/74 waar minutieus beschreven is hoe Maarten Koning een niet nader aangeduid pianoconcert van Mozart op de radio beluistert.

Ik noem deze roman hier omdat het boek in sfeer en thematiek doet denken aan *Het kwartet* van Henk Romijn Meijer. Dit boek uit 1960, inclusief enkele ‘mieters’-uitroepen, is als de muzikale evenknie - met minder intellectualistische discussies overigens - van *Bij nader inzien*

op te vatten. *(Bij nader inzien* verscheen in 1963. De personages uit deze roman waren Henk Romijn Meijer ‘Verre van vreemd’, bovendien heeft hij de totstandkoming van het manuscript van dichtbij kunnen volgen. Zie Vrij Nederland van 13 april 1991).

Het kwartet speelt zich af in een studentenmilieu aan het begin van de jaren vijftig. Enkele studenten - Nol (eerste viool), Hans (tweede viool), Jennie (altviool) en Luuk (cello) - vormen samen het Robbers-strijkkwartet, genoemd naar één van de leden: Nol Robbers. Bij het kwartetspelen, ‘de hoogste vorm van muziek maken’ volgens Jennie, bepalen wedijver en amoureuze spanningen al snel de verhoudingen. Zoals in *Bij nader inzien* de aandacht geleidelijk steeds meer naar één personage, Maarten Koning, wordt toegetrokken, zo is dat in *Het kwartet* het geval met de overal buitenstaande Hans, een verhaalfiguur niet zonder rancune en wantrouwen (en dat niet zonder reden, zo blijkt later - pagina 242: ‘Ik had steeds het gevoel dat jullie iets tegen mij hadden.’ ‘Dat hadden we ook, jonge. Jij speelde niet goed.’).

De eerste repetitie van het kwartet vindt op de kamer van Hans plaats. Het stuk dat ze als eerste spelen is het strijkkwartet van Mozart, KV 387, ‘een begrip voor de anderen blijkbaar’. Het is de eerste keer dat Hans kwartet speelt en de opwinding door de klank van zo dichtbij, slaat een gat in zijn concentratie ‘en bij zijn eerste solootje, het tweede thema, waarbij gesprongen moest worden, raakte hij in de war.’ Hans geeft het op.

> *‘Het pretentieuze gemier van Mozart met zijn verfijnde melodietjes en teerhartige staccato's’*

Later speelt het kwartet het tweede deel, het menuet, waarna het derde deel volgt:

> In het andante cantabile voelde Hans plotseling een sterk contact met de muziek, voor het eerst deze avond. Dit was zeker het mooiste wat hij tot nu toe had gespeeld, met Luuks bijna gefluisterde passages, waar je hem adem kon horen halen, Nols cadenza-achtige alleenspraken die zich weer oplosten in samenspel, dat uitliep in een crescendo, waarna Luuk even een solo had, en dan die zachte noten die ze samen moesten spelen, voordat ze aan de herhaling toe waren. Hans' partij was niet moeilijk, Nol nam hem het meeste werk uit handen en hij vond het best, wat hij speelde, speelde hij goed en hij had nog tijd om te bedenken dat in zulke langzame stukken zijn toon niet zoveel voor die van Nol onderdeed. Dan weer die unisonostukken, waar altijd trillers bij te pas kwamen, een solo voor Hans, die hem zo opwond dat zijn voorhoofd gloeide, waarna Nol het weer van hem overnam, en toen was het ook bijna voorbij. Na dit deel keek hij naar de anderen. Hadden zij ook genoten?

Na de repetitie, als de anderen weg zijn, wil Hans ‘het prachtige derde deel’ van KV 387, het deel dat de meeste indruk op hem gemaakt heeft, zonder de muziek op te slaan, in het geheugen terugroepen. Hij wordt dan geconfronteerd met het interessante psychologische verschijnsel dat ‘hoe meer moeite je deed in zulke gevallen, hoe geringer de kans op slagen’. Halverwege de roman, wanneer de spanningen binnen

het kwartet oplopen en Hans een uitbarsting nabij is, heeft hij een nieuwe ervaring met de muziek van Mozart:

> Hij had die middag voor het eerst weerzin tegen de muziek gevoeld, het pretentieuze gemier van Mozart met zijn verfijnde melodietjes en teerhartige staccato's, die zo goed pasten bij het jongetje in zijn nauwzittend pakje, dat bij Nol op de kamer hing, Mozart am Klavier, sonates verzinnend uit verveling. Een langdradig geëtter, dat me-

> nuet. Ze waren die middag vroeg opgehouden, niemand speelde goed en tussen de delen zaten ze nijdig en landerig voor zich uit te kijken.

Vlak voor het uiteenvallen van het kwartet - Hans is zich er niet van bewust dat het zover is, ontwikkelingen spelen zich altijd achter zijn rug af - hoort hij vanuit een huizenrij het andante cantabile uit KV 387. Hij raakt in verwarring, gaat rennen en komt in een buurtcafé terecht dat hetzelfde blijkt te zijn als dat waar de kwartetleden de eerste keer hadden gezeten 'na de mislukte repetitie'.

Tijdens de laatste repetitie neemt het kwartet eerst *Der Tod und das Mädchen* van Schubert door, daarna KV 387. 'Het mooiste kwartet dat ooit was geschreven, Schubert was er langdradig bij,' vindt Hans. Met dit strijkkwartet wordt het ensemble uitgeleide gedaan. Hans is enorm op dreef, hij speelt verbluffend:

> Ik moet op de muziek blijven letten, dacht Hans, terwijl zijn toon aanzwol in een lange noot op de g-snaar, in het andante. Ze waren bij de Fuga gekomen, ze speelden het begin met zelfverzekerdheid, alsof de rest ook zo moest gaan, en plotseling, zodra de vlugge nootjes begonnen, gaf Nol het op.

Het 'Ik kan dat stuk niet' van Nol heeft niets met muzikaal onvermogen te maken - zoals in spiegeling, aan het begin nog wel het geval was met Hans - maar dat zal Hans pas ruim een jaar later, na bekentenissen van Nol, ten volle duidelijk worden. KV 387 staat intussen aan het begin en het einde, het omspant de verrichtingen van het Robbers-kwartet.

Uit het nawoord bij de tweede druk van dit autobiografische boek valt op te maken dat Henk Romijn Meijer zelf model heeft gestaan voor verhaalfiguur Hans. Het zou mij daarbij niet verbazen als Meijer mét Hans KV 387 het mooiste strijkkwartet vond dat ooit geschreven is. Hoe de auteur tot in dit strijkkwartet gegaan is óm de gemoedsgesteldheid van Hans erbij te beschrijven, heb ik door te citeren hopelijk laten zien.

Overigens staat er in *Het kwartet* nog een aardige opmerking met betrekking tot het uitspelen van Beethoven tegenover Mozart (waarvan 't Hart hoopt dat Hildesheimer in *Mozart* daar voorgoed mee afgerekend heeft: Beethoven die voltooid zou hebben waaraan Mozart begon. Zie *Het eeuwige moment* p.60). Wanneer op pagina 155 van *Het kwartet* een jonge violist naar aanleiding van een Mozart-concert zegt dat het nogal op Beethoven lijkt - de basloop in het laatste deel - dan merkt bijfiguur Stoetzer op: 'Het lijkt op de Beethoven die op Mozart lijkt.'

Mozart op weg naar Parijs

In 1956 publiceerde Hélène Nolthenius het boekje *Mozart, Miniatuur*, in het jaar 'waarin de gehele beschaafde wereld de geboorte van W.A. Mozart in 1756 herdacht', zo staat voorin deze publikatie vermeld. Het boekje is het relaas over één episode uit het leven van Mozart, het dramatische jaar 1778 (eigenlijk van september 1777 tot januari 1779). Het vertelt over de reis die Mozart met zijn moeder maakt naar

Parijs, met onderweg: München, Augsburg (de omgang met zijn nichtje Maria Anna Thekla Mozart, het Bäsle), Mannheim (liefde voor Aloisia Weber). In Parijs sterft Mozarts moeder op 3 juli 1778. De dralende terugtocht wordt verhaald met in München, waar de Webers zich inmiddels gevestigd hebben, de afwijzing door Aloisia, (en de komst van das Bäsle naar München). Daarna volgt nog de aankomst: 'Zonder moeder, zonder carrière, zonder geld; zonder liefde' in het gehate Salzburg, waar Mozart opnieuw in dienst moet treden bij de verwenste aartsbisschop Colloredo.

> Maar hij is jong en hij is Mozart. Mettertijd rijst hij uit de woelingen van deze tocht omhoog, rijper, rijker. Ze hebben hem dichter tot zichzelf gebracht, de honderden mijlen die hij heeft afgelegd, de kwetsuren die hij opliep, de vriendschap die hem geboden werd. Ze hebben hem gestaald: nooit zal hij zich opnieuw laten tergen en ringeloren door wie dan ook, niet door zijn vader, niet door een bisschop, niet eens door een keizer. En dat hij met lege handen naar huis keert is niet waar. Al wat hij beleefde: de luim van Augsburg, de vervoe-

ring van Mannheim, de stervensnood van Parijs en de smart van München
- ze zullen onsterfelijke vruchten dragen in zijn muziek.

'Mozart op weg naar Parijs' (zoals het belangrijkste deel van dit boek heet) wil zich nadrukkelijk niet posteren naast *Mozart op reis naar Praag* van Eduard Mörike. Het is gebaseerd op de brieven van Mozart en zijn verwanten. Het 'Ten geleide' zegt dat het miniatuur geen novelle is en als het daar toch op lijkt, 'dan heeft Mozart zelf haar geschreven, niet wij.' *Mozart, Miniatuur* is een sympathiek boekje, wat niet wegneemt dat de geromantiseerde benadering gedateerd aandoet. Dat er in 35 jaar tijd een en ander veranderd is in de benadering van Mozart, niet in de laatste plaats met betrekking tot de Bäsle-materie, is wel duidelijk.

Das Bäsle

Maria Anna Thekla, die Mozart in 1777 op weg naar Parijs leerde kennen, was de dochter van Leopold Mozarts broer, Frans Alois Mozart, drukker in Augsburg. In zijn biografie vermoedt Wolfgang Hildesheimer dat das Bäsle de eerste geliefde van Mozart was (zie *Mozart* p. 124). In de brieven aan zijn nichtje komen veel anaal-erotische toespelingen en faecale grappen voor, die in de achttiende eeuw en binnen de familie Mozart niet ongebruikelijk waren, maar die niet pasten in het reine beeld dat veel latere liefhebbers en onderzoekers van Mozart hadden. Nogal wat (verontruste) Mozart-vorsers hebben zich over de verhouding Mozart-das Bäsle gebogen en daarover gespeculeerd. Twee daarvan - fictief, maar daarom niet minder vorsend - treden naar voren in *Het nichtje van Mozart* van Willem G. van Maanen.

Maria Anna Thekla Mozart, 'das Bäsle' (potloodtekening, 1777/1778)

Het nichtje van Mozart is een roman over incestueuze relaties. Het boek bevat drie delen en een nawoord. Het eerste deel bevat de gedenkschriften van Wolf Steiner.

In het tweede deel komt een Nederlandse schrijver aan het woord, die in Salzburg (S.) Lotte - het nichtje van Wolf Steiner, maar waarschijnlijker zijn dochter - ontmoet. Na achttien jaar is zij teruggekeerd uit Australië om de begrafenis van Wolf Steiner bij te wonen. De gedenkschriften van Wolf Steiner geeft zij in dit deel aan de schrijver ter lezing. In deel drie reageert zij op het commentaar van de schrijver, waarbij zij

hem onvermogen om goed te lezen verwijt. In het nawoord komt opnieuw de schrijver aan het woord.

In zijn gedenkschriften vertelt Dr. Wolf Steiner, archivaris van het Mozarteum in Salzburg (in dit deel aangeduid als S' burg) hoe hij op 16 oktober 1944 in Mozarts woonhuis een lezing zou houden over de Bäsle-materie, waarbij hij de rol van de moeder van Mozart ter discussie wil stellen. De suggestie is dat er meer aan de hand was tussen de componist en Frau Mozart, zo maakt een gesprek voorafgaande aan de lezing met de tweelingzus van zijn vrouw - en tegelijk de minnares van Wolf - duidelijk. De lezing gaat niet door, want tijdens het bombardement op Salzburg krijgt het Mozarteum een voltreffer. Zeven mensen, die voorbereidingen troffen, vinden de dood. Daaronder zijn Thea, de minnares van Wolf, en haar man. Lotte, dochter van Thea (en Wolf?), komt bij Wolf Steiner en zijn echtgenote in huis.

Een ander slachtoffer van het bombardement is de huisbewaarder van het Mozarteum. Zijn dochter, Luise Weber, die zich tot een eminent Mozart-geleerde zal ontwikkelen, en zijn vrouw overleven het bombardement.

Vele jaren later, in de eindfase van haar muziekstudie, doet Luise haar intrede in het paradijs, waarin Wolf zich, na de dood van zijn vrouw, met Lotte waant. Luise fungeert in dit paradijs als slang.

Ook Luise heeft een visie op de Bäsle-geschiedenis. Samen met Wolf Steiner buigt zij zich over de originelen van de Bäsle-brieven. Zij analyseert de brieven zorgvuldig, waarbij ook de geheimtaal woorden ‘Spunicunifait’ (een onbekend voorwerp, te verkrijgen bij ‘de goudsmid’, de goudsmid die ook belangrijk is in het verhaalheden) en ‘kastenfrey’ (waarvoor Luise een oplossing ‘voorstelt’) voorwerp van beschouwing zijn. Ongeweten borduurt Luise verder op de hypothesen van Wolf Steiner uit 1944. Na analyse van brief 371 concludeert zij dat de moeder van Mozart de verhouding met zijn nichtje niet alleen heeft goedgekeurd, maar ook aangemoedigd. Ook Luise denkt dat de verhouding tussen Mozart en zijn moeder intiemer moet zijn geweest dan algemeen wordt aangenomen. In zijn gedenkschriften schrijft Steiner:

> Het zwakke punt in onze redenering bleef de vraag waarom Frau Mozart zo gelukkig was met de relatie tussen haar zoon en zijn nichtje. De oplossing die Luise gaf was even simpel als logisch: omdat die hem van een andere relatie zou afhouden! In Mannheim, waar de bewuste brief werd geschreven, dreigde Wolfgang hart en zinnen te verliezen aan de vijf jaar jongere Aloisia Weber, dochter van een verarmde muziekkopiïst, een even begaafd als ambitieus zangeresje van zestien jaar dat al ver genoeg was om in te zien dat ze haar carrière moest bouwen op Mozarts talent en niet op zijn liefde. Om haar zoon uit de handen van deze femme fatale te redden wakkerde Mozarts moeder het Augsburgse vuurtje aan.

Uit het paradijs

Luise Weber is intussen veel meer femme fatale dan Aloisia Weber. In deel 3 zegt Lotte dat Wolf gewaarschuwd had moeten zijn door de naam Luise Weber, ‘die toch

vrijwel gelijkluidend was aan die van Mozarts eerste en misschien wel enige grote liefde Aloisia Weber, de zanglijster die hem ontglipte, of misschien moet ik zeggen, aan wier lokkend gezang Mozarts moeder haar zoon onttrok toen ze hem meesleepte naar Parijs.' Ook Lotte doet een poging Wolf te redden van Luise, die uit wraak handelt, maar dat lukt niet. Na een dodelijke belediging naar Lotte toe is de breuk tussen Wolf en Lotte niet meer te herstellen. Steiner is uit zijn paradijs getild.

De belangstelling van Wolf Steiner voor de Bäsle-geschiedenis verklaart Lotte uit het op de proef stellen van de zuiverheid van Mozart (zoals hij ook Lottes kwetsbaarheid mat), maar ook vanuit het misleiden van de buitenwereld over zijn eigen gevoelens. Lotte zegt op pagina 88 'dat zijn visie op die hele Bäsle-geschiedenis niets anders was dan een afleidingsmanoeuvre; hij legde een rookgordijn om zijn verhouding tot de zuster van zijn vrouw en mij af te schermen.' Het Mozart-verhaal spiegelt zo het verhaal van Steiner en dekt dit tegelijk toe.

Van Luise wordt gezegd dat het haar niet gaat om de waarheid in Mozarts brieven, maar om de betekenis. Deze benadering is intussen bre-

der toepasbaar, namelijk op de hele roman. Of de gereleveerde momenten uit Mozarts leven nu op waarheid berusten of niet, ze krijgen in ieder geval betekenis binnen het verhaal van Steiner. Voor het waarheidsgehalte met betrekking tot Mozart geldt intussen: 'Hoe meer je hem zoekt hoe minder je hem vindt (...) Mozart bestaat niet, alleen zijn muziek bestaat' (p.29). Lotte zegt dat Steiner in zijn gedenkschriften tussen de regels door zijn (denkbeeldige) lezer ruimte genoeg voor zelfstandig onderzoek laat. Het probleem met Steiners gedenkschriften is, dat je daarin zijn verhouding met Lotte als diepe vriendschap kan opvatten, maar dat er tegelijk een incestueuze relatie gesuggereerd is, niet in de laatste plaats door de spiegeling moeder-zoon (Mozart) - dochtervader (Steiner). Ook na het commentaar van Lotte op de reacties van de schrijver, die niet heeft opgepakt dat Lotte 'oompjes nichtje' helemaal niet is, bestaat over de relatie geen absolute eenduidigheid. Lotte bekritiseert de Nederlandse schrijver niet bepaald zachtzinnig en roept hem toe: 'Schrijven schrijvers alleen maar omdat ze niet kunnen of willen lezen?' En ik zou 'je wel met je hele gezicht op het papier willen drukken om je te laten ruiken en voelen wat je blijkbaar met het blote oog niet kunt waarnemen.' In dat laatste citaat is ook de lezer begrepen, die uiteindelijk best slimmer dan de schrijver wil zijn.

Steiner schreef niet voor een publiek (hij zou iemand willen verzinnen, iemand 'die wil lezen en die kan lezen'). Hij schreef in het wilde weg, niet om zichzelf te doorgronden of te beschrijven; hij zou Lotte op papier tot leven willen brengen. Zoals in Mozarts brieven blijft er ook in Steiners gedenkschriften te raden over. Het is noodzakelijk achter de regels te lezen (en het 'lees wat er staat' uit de eerste zin - in ander verband gebruikt - als ironisch op te vatten). De motieven schrijverschap (in alle delen voorwerp van reflectie) en het interpreteren op verschillende niveaus (Mozarts brieven; de memoires van Steiner, door de schrijver, door de lezer; de revisie van Lotte etc.) zijn daarmee nadrukkelijk binnen de incestthematiek betrokken.

Het nichtje van Mozart is een boek met verschillende lagen. Hier heb ik me zoveel mogelijk beperkt tot de Mozart-lijn. Maar dit ingenieuze boek van Willem G. van Maanen rechtvaardigt een verder dan Mozart gaande beschouwing.

> *'Hoe meer je hem zoekt hoe minder je hem vindt (...) Mozart bestaat niet, alleen zijn muziek bestaat.'*

Muzikaal schandaal

Er is meer Mozart in de literatuur. Ik denk aan de memorabele 'Jeunehomme'-bladzijden in *Advocaat van de hanen* van A.F.Th, van der Heijden (p. 515/516), waar Mozarts pianoconcert KV 271 - in bijzondere omstandigheden uitgevoerd - zich verbindt met een gevoel van diepe verliefdheid.

Ook in *Het hoofd van Haydn* van Theun de Vries treedt Mozart - postuum weliswaar - op. In dit boek slaagt politiespeurder Karl Gindely erin de roof van de schedel van Joseph Haydn door enkele frenologen (frenologie: de leer die stelde dat de vorm van de schedel maatgevend is voor de persoonlijkheid) op te lossen. Gerechtelijke vervolging blijft achterwege en dat heeft onder meer te maken met

Mozart. Op pagina 193 zegt één van de verdachten: ‘Wat zou u er bijvoorbeeld van denken, mijnheer de rechercheur (...) als wij nu de schedel van de te jong gestorven Mozart hadden gehad? Beseft u wat voor schande voor Wenen het betekent, dat dat kostbaar lijk, van de armen begraven, in een massakuil op het kerkhof van Sint-Marx is gesmeten. (...) Wat er gebeurd is, mijnheer

Gindely, noem ik misdaad: weg, voor eeuwig verloren de schedel van Mozart!' In het Naschrift, de brief uit Wenen, geeft Dr. K.A. Höweler antwoord op de vraag waarom er nooit in de openbaarheid een strafvervolging tegen de schedelrovers is gevoerd. Hij schrijft daarover:

> Hierbij mag naast christelijke ontsteltenis over de grafschennis de overweging hebben meegespeeld dat men in de Hofbrug niet een tweede muzikaal schandaal wenste: het zoekraken van Mozarts gebeente had immers na 1791, zoals u wel weet, de (muzikale) publieke opinie in Europa en Amerika geschokt en Oostenrijks Internationale reputatie ernstig geschaad. Een Haydn-schandaal daar bovenop - dat zeker niet.

De dood van Mozart en de legende van de moord is onlangs nog eens belicht in het boekje van Martin van Amerongen: *De moord op Mozart van Nazareth*, een 'cultuur-historisch essay' en geen novelle, maar hier toch het vermelden waard.

Over Mozart als wonderkind is het hier nog niet eens gegaan. In *Filip's sonatine* van W.F. Hermans valt de naam van Mozart in verband met 'het wonderkind' Filip op pagina 14, maar zoals niet ongebruikelijk bij Hermans is ook dit wonderkind uiteindelijk een total loss. En zo zijn er nog wel meer boeken te noemen met een stukje biografie van Mozart daarin als structurerend moment, of een compositie die stem krijgt binnen de thematiek, of een gegeven uit een opera dat vertaald is naar de roman toe, of met een connotatie die de muziek van Mozart opwekt (een connotatie die je niet in alle gevallen hoeft te delen) of gewoon met bewondering.

Mozart is dan ook blijvend de aandacht waard, zijn muziek natuurlijk, maar ook zijn aanwezigheid in de literatuur.

Els Schrover

Vestdijk tegen de anderen

Over de Mozart-essays van Simon Vestdijk

Muziek - en alle kunst - is wat zij niet is. Muziek kan vertederen, zij is zelf geen vertedering maar een systeem van klanken. Het is de kloof tussen de kunst en het leven die in alle kunsten meer of minder verhuld aan de dag treedt, óók in het schrijven over kunst. Tonio Kroger leed aan de onoverbrugbare kloof die hem als kunstenaar scheidde van zijn 'levende vrienden', en Thomas Mann was zeker de eerste niet in onze Westerse beschaving, die dit probleem aan de orde stelde. De uitspraak 'Beauty is in the eye of the beholder' kan als een diep-tragische bevestiging van deze kloof begrepen worden. Vestdijk maakt dit probleem tot de inzet van zijn opstellen over Mozart. Het ligt voor de hand dat hij er zelf, als kunstenaar, van nature al mee bezig was.

Mozart als demon

In het titelopstel grijpt Vestdijk terug op de klassieke cultuur om de termen 'demon' en 'genius', allebei op Mozart van toepassing naar zijn zeggen, te verklaren als in wezen dubbelzinnig: iets dat 'goed en kwaad, licht en duister, "dur" en "moll" kan zijn' (p. 24). Met behulp van die term 'dubbelzinnigheid' wil Vestdijk het traditionele Mozartbeeld van de 'engelenmuziek' corrigeren. Mozart wordt, stelt Vestdijk, dikwijls maar 'met één oor' beluisterd, zo, dat het beeld van de 'klare, kinderlijke, zorgeloze, probleemloze Mozart' (p. 11) tot op de dag van vandaag, en er zijn sinds dit opstel alweer 34 jaar verstreken, kon voortbestaan.

Nu mag dat waar zijn voor wie zich niet zoveel met muziek (of überhaupt met denken) bezighoudt, maar er is toch sinds die tijd, ook in de 'Mozart-forschung' al weer veel gebeurd om dat eenzijdige Mozartbeeld te corrigeren. Het prachtige boek van Hildesheimer kan in dit opzicht als mijlpaal worden aangemerkt. Vest-dijks bijstelling van het Mozartbeeld laat zich tamelijk eenvoudig reduceren tot de psychoanalytische term 'unheimlich'. In zijn artikel 'Das Unheimliche' behandelt Freud de intense angst die verbonden is met een situatie waar het vertrouwde (het 'heimliche') plotseling omslaat in zijn tegendeel, het bedreigende. Vestdijk constateert dat bij Mozart, onder de schijnbaar oppervlakkige zonnigheid, een verwarring stichtende ironie, of weemoed, of onrust kan opklinken onder de frivole melodietjes. Voor de goede toehoorder is Mozarts muziek onder de gave oppervlakte soms verontrustend, en dat is wat Vestdijk met de term demonie aanduidt: 'een idylle met een barst erin, een schijnidylle, en als zodanig huiveringwekkender dan uitingen van schrille vertwijfeling of machteloze woede' (p. 27). Juist in Mozarts schijnbaar vrolijkste melodieën, in dur gecomponeerd, loopt de luisteraar het risico met de demonie geconfronteerd te worden: 'Het dur is méér dan dur, of minder, of anders, en de engelen vertrouw ik in geen enkel opzicht' (p. 29).

Maar in alle eerlijkheid, ook dit demoniebeeld van Mozart is inmiddels tot stereotype geworden. Vestdijk deelt het onder meer met Einstein, de grote Mozartbiograaf (die inderdaad familie is: een neef). Hij schrijft over KV 499: 'Das Finale ist wieder einer der unheimlichen Sätze, in deren Dur seine Natur zu verkehren

scheint - er ist nicht heiter, sondern trostlos, oder vielmehr ist er trostlos unter der Maske der Heiterkeit, trotz der Entschlossenheit des Abschlusses' - en déze passage dateert van 1945, twaalf jaar vroeger dan Vestdijks opstel.

Vestdijks denken over Mozart weerspiegelt de veranderingen die na de Tweede Wereldoorlog in de Mozart-receptie optraden: de aandacht voor dubbelzinnigheid, ironie, innerlijke verdeeldheid, het zoeken naar diepten 'in' de oppervlakte. Als zodanig zegt een dergelijke Mozart-receptie natuurlijk meer over *onze* tijd dan over het fenomeen dat ter discussie staat: iedere tijd schept zich een Mozart naar eigen beeld en gelijkenis.

De receptie van 'Cosi fan tutte'

Opvallend is, dat de herwaardering van de opera 'Cosi fan tutte' óók van na de oorlog is. Von Karajan nam in 1954 de eerste integrale uitvoering op voor EMI, met Schwarzkopf als Fiodiligi. Kennelijk is het Mozartpubliek nu rijp voor de tragiek en de verontrustende diepten die onder die volmaakte lieflijkheid van de melodieën opdoemen. Het 'unheimliche' wordt nu herkend, en erkend. 'In ogni cosa ci vuol filosofia', houdt Don Alfonso de bedrogen geliefden voor, en hoezeer de filosofie veranderen moest om deze opera te waarderen, valt af te meten aan de reacties van de vorige eeuw.

Beethoven vond zo'n dertig jaar na het ontstaan, de opera 'Cosi' moreel verwerpelijk. Wagner schreef in 1852, zestig jaar later dus, hoezeer hij Mozart waardeerde, omdat hij bij zo'n slecht libretto geen goede muziek (!) had weten te componeren:

> O wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig, dass es *ihm nicht* möglich war, zum 'Titus' eine Musik wie die des 'Don Juan', zu 'Cosi fan tutte' eine wie die des 'Figaro' zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! (in: *Oper und Drama*, eerste deel)

Nog later, bij het eerste eeuwfeest van Mozarts sterfdag, in 1891 dus, heeft Hugo von Hofmannsthal (dan 17 jaar) de problematische relatie tussen tekst en muziek geheel weggeredeneerd: Mozarts muziek is alleen nog 'volmaakte vorm':

> Beethoven ist die Rhetorik unserer Seele, Wagner ihr Fühlen, Schumann vielleicht ihr Denken: Mozart ist mehr, er ist die Form (...) Was er errungen hat, ist unser Ziel; dahin müssen wir, zu ihm, nicht durch ihn. ('Die Mozart Zentenarfeier in Salzburg', in *Die Allgemeine Kunst-Chronik*, 1891)

Deze drie uitspraken lijken mij typerend voor het verloop in het denken van de 19de eeuw over Mozart, waarbij het formalistische Mozartbeeld van het einde van de eeuw ook de eerste helft van de 20ste eeuw nog gedomineerd heeft. De problematische receptie van 'Cosi' is daarvan een voorbeeld. Nog in 1919 schrijft Herman Kretzschmar: 'Mozart's greatness would lack nothing if "Cosi fan tutte" had never been written' (in zijn *History of Opera*, geciteerd in het boekje bij de Karajan-opname van 1954). Tot 1950 zijn er andere libretti geschreven op de muziek, en vooral: stukken weggelaten. Vanaf de vijftiger jaren is de tijd ineens rijp: de tragiek, en het 'unheimliche' van de 'Cosi' worden onderkend, en de opera erom gewaardeerd.

Vestdijks standpunt over Mozart als demon is dus niet origineel; het is de uiting van een veranderende tijdgeest. En deze stelling wint nog aan kracht wanneer we haar met een gedicht van Vestdijk adstrueren.

> *'Vanaf de vijftiger jaren is de tijd ineens rijp: de tragiek, en het "unheimliche" van de "Cosi" worden onderkend, en de opera erom gewaardeerd'*

Vestdijk over Watteau

In dezelfde, naoorlogse periode, wijdde Vestdijk een sonnet aan de Franse schilder Watteau, verschenen in de bundel *Thanatos aan handen*, 1948. Watteau was een vroege 18e-eeu-wer, meer een tijdgenoot van Bach dan van Mozart. Maar zijn schilderijen hebben hetzelfde imago van onbewolkte lieflijkheid en zoetheid, dat Vestdijk in het Mozartbeeld ondergraaft. In zijn sonnet, getiteld ‘Embarquement pour Cythère’ naar het gelijknamige schilderij, doet hij hetzelfde:

(illustratie: Paul Tuijnman)

Embarquement pour Cytère

De zijden vesten van enk'le laatkomers
Glanzen van ongeduld en liefdesdrang:
Ziet hen daar scheepgaan, uit het hoofsch gevang
Lustloozer herfsten naar hemelsche zomers!

Het vlaggend staatsieschip ruischt van gezang.
Haast raadt men priesters; want is er iets vromers
Dan als een zwerm van vogelvrije droomers
Dit land te ontvluchten, stoeiziek, wang aan wang?

Hoe goed zijn zij voorzien, de vromen: kleeren,
En reukwerk, spijs en drank en snarenspel;
Hoe zullen zij in Venus' dienst zich weren!

En mocht ook daar de lustloosheid hen tergen,
Dan helpt de kleine gifflacon hen wel,
Die zij onder het zijden vest verbergen.

Watteau: Embarquement pour Cythère

Vestdijk volgt in de eerste drie strofen van dit sonnet de sfeer die het schilderij lijkt op te roepen: Watteau schilderde meer van dergelijke taferelen, getiteld ‘Liefdestuin’ of ‘Bedevaart naar het liefdeseiland’, allemaal even lieflijk en hoofs, met kleurige kledij (wat dat betreft schiet de zwart-wit illustratie erg tekort) en altijd met eenzelfde bevolking van bevallige, vrolijke, verliefde personages. Watteau was de ‘schilder der galanterie’ om Vestdijks titel voor Mozart in herinnering te roepen. Maar Vestdijk maakt ook van Watteau een ‘demon der galanterie’: in de laatste strofe blijkt het venijn dat Vestdijk onder het schilderij vermoedt.

In al hun gracieuze sierlijkheid en aanvallige verliefdheid worden deze mensen ‘getergd’, en wel van binnen uit: door hun eigen ‘lustloosheid’. Dat geeft een heel andere belichting aan de glans op hun zijden vesten, die in de eerste regels nog als ‘liefdesdrang’ geduid werd. De lusteloosheid, die in de eerste strofe is gekoppeld aan de herfst, blijkt dieper te zitten, en ineens zien we, dat het een ontkenning is van het normale tijdsverloop, om van de ‘herfst’ naar de ‘zomer’ te vluchten. In de eerste strofe

geeft Vestdijk dus al een verborgen verwijzing naar het *tegennatuurlijke* van dit zoeken naar vermaak: er schuilt dodelijke tragiek achter de rusteloosheid, die wellicht alleen door de gifflacon te verhelpen is. Onder het vernis zijn deze mensen levensmoe.

Of Watteau het zelf met deze interpretatie van zijn werk eens zou zijn, is een interessante vraag, maar zij valt buiten dit bestek. Het zou zelfs mijn argument steunen, wanneer Watteau het met deze interpretaties *niet* eens zou zijn, want dan zou nog duidelijker worden, dat de problematiek in Vestdijk, of in zijn tijd, ligt. En dat brengt ons terug bij Mozarts muziek. Vestdijk beschreef die, gedeeltelijk, als een ‘idylle met een barst erin’, en dat beeld is natuurlijk exact van toepassing op het schilderij van Watteau, zoals hij dat interpreteert. Ook bij Watteau is de schijnvrolijkheid huiveringwekkend.

Er zijn wel historische redenen aan te geven voor zo'n ‘unheimliche’ receptie van de galanterieën van zowel Watteau als Mozart. Wij lezen in die schijnbaar onbekommerde vrolijkheid al de tekenen van het naderende onheil voor al wat galant was: de Franse revolutie van 1789. Een filosoof als Foucault plaatst de breuk in onze Westerse cultuur precies in de laatste jaren van de achttiende eeuw, in de decade waarin ook Mozarts laatste levensjaren (die van de ‘Cosi’) vielen. En Adorno bijvoorbeeld, legt de hele historische lading van die wending in de historie, in zijn interpretatie van een andere Mozartiaanse operafiguur: Zerlina, uit de ‘Don Giovanni’:

> Im Bild Zerlinas hält der Rhythmus von Rokoko und Revolution inne. Sie ist keine Schäferin mehr und noch keine citoyenne. Sie gehört dem geschichtlichen Augenblick dazwischen, und an ihr geht flüchtig eine Humanität auf, die unverstümmelt wäre vom feudalen Zwang und geschütz vor bürgerlicher Barbarei, (in: *Moments musicaux)*

Adorno schreef deze observatie in dezelfde tijd als Vestdijk (1952-53) - de viering van de tweehonderdste geboortedag kwam er aan. Toch is duidelijk dat Vestdijks waarneming van de dubbelzinnigheid in Mozarts werk meer een psychologische is, tegenover de historische van Adorno. Des te veelzeggender is de overeenkomst: het constateren van de kloof, de innerlijke verdeeldheid.

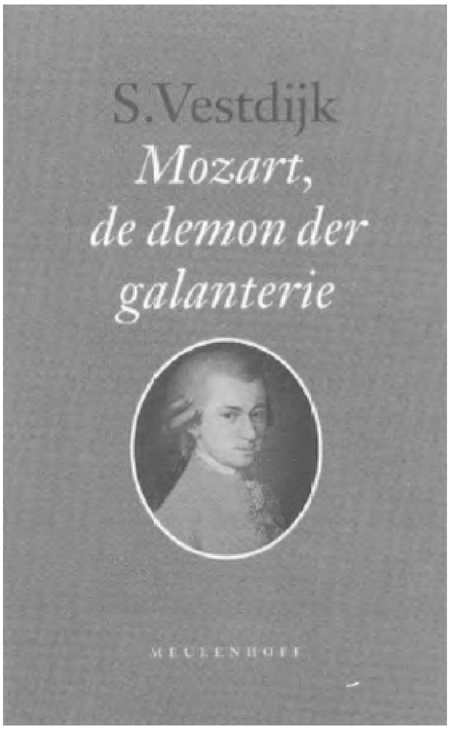
> *‘Men dient ervan uit te gaan, dat “vorm” altijd en overal iets met onvolmaaktheid van doen heeft’*

Vestdijk de tegenspeler

In 1958, 1960 en 1963 schreef Vestdijk de opstellen die ik als de hoogtepunten van de bundel beschouw. Met name de titel ‘De paradoxale leerling’ (1960) geeft aan dat hij, ook hier, een probleem behandelt dat hem ook in andere contexten bezighoudt. De andere titels zijn ‘De jonge en de oude Mozart’ (1958) en ‘Over de kwartetstijl’ (1963). Vestdijk gaat in deze opstellen meer in op technische aspecten van Mozarts muziek, de relatie met Haydns compositietechniek bijvoorbeeld. Haydn als de uitvinder-voorganger, en Mozart als de dankbare en verderreikende ‘paradoxale

leerling'. Haydn als de *splitser* van melodieën, techniek die een nieuwe wijze van kwartetten componeren mogelijk maakte: de thematische, en Mozart, de *samenvoeger* van melodieën. Op basis van deze tegenstelling onderzoekt Vestdijk de kwartetten en de symfoniebouw in 'Mozarts symfonieën en hun bouw'. Die opstellen zijn rijk aan mooie observaties, zoals bijvoorbeeld deze: 'Men dient ervan uit te gaan, dat "vorm" altijd en overal iets met onvolmaaktheid van doen heeft' (p. 65). En deze, die op hemzelf van toepassing lijkt:

> Eerst achteraf, wanneer hij zich rekenschap poogt te geven van zijn ontroeringen, komt de essayist ertoe naar formele kenmerken te gaan zoeken, waarop de volmaaktheid van de muziek die hij hoorde, gedeeltelijk zou kunnen berusten. Dat wil zeggen, hij begint al dadelijk met haar onvolmaakt te maken, want iets dat volmaakt is 'berust' nooit op iets anders, is niet vatbaar voor verklaring, toelichting, kritiek, (p. 72)



Ligt hier de wortel van wat Vestdijk tot 'tegenspreker' maakt? En is juist de compromisloze volmaaktheid van het Mozartbeeld in de traditionele receptie de oorzaak van veel tenentrapperij in de Mozart-opstellen? Bekijken we de vergelijking van de 'oude' en de 'jonge' Mozart in het gelijknamige opstel. Ook in dit stuk wil Vestdijk stelling nemen tegen een Mozart-sjabloon, ditmaal 'het traditionele drogbeeld van Mozart als eeuwige jongeling, engelachtig rein in zijn muziek en daarbuiten' (p. 42). Vestdijk wil in dit opstel choqueren, dat duidt de term 'oud' in de titel al aan (Mozart werd 35). Zijn stelling is nu, dat Mozarts late stijl een verschijnsel vertoont dat 'minder goed bekend is en zelden volmondig wordt toegegeven: een verschraling van de melodische ingeving' (p. 44), en even verder herhaalt hij 'het stremmen van de spontane melodische stroom' en verklaart deze als 'een natuurlijk gevolg van het verouderen'.

Opnieuw gaat Vestdijk dus tegen de keer in, ditmaal tegen de neiging (waar hij overigens zelf in het titel-opstel nog onbekommerd aan toegeeft) om de late, rijpere Mozart te prefereren boven de vroege - een gebruikelijke voorkeur, niet alleen bij Mozart. Nu kan men tegen een dergelijke voorkeur op twee manieren stelling nemen: door de 'vroege' in bescherming te nemen tegen de 'late' fase, of door op de late fase af te dingen. Het eerste bestond al in de Mozartreceptie; het tweede is érg moeilijk. Wat valt er af te dingen? Wie zich beklaagt over het afnemen van de vrije melodie moet ook maar 'met één oor luisteren', om de technische vervolmaking van het contrapunt niet te horen. De lezer schrikt van uitspraken dat de 'oude' Mozart

‘vaak minder betoverend, minder onvergetelijk’ is, dat toch ‘de geest zijn tol heft’, omdat men denkt: hoort Vestdijk dan de rest, de keerzijde, niet? Natuurlijk wel.

Maar toch wordt de redenering volgehouden, doorvlochten met sussende geluiden die vals klinken: ‘Hiermee is niet per se een diskwalificatie bedoeld’. Wat dan wel? En ‘Wij mogen dan ook niet zeggen dat de latere werken minder geïnspireerd zijn’ - maar dat zegt Vestdijk juist wél. Net daar waar de neiging tot tegenspreken Vestdijk dreigt te verstikken in zijn eigen redenering, schrijft hij dan zo'n prachtige zin: ‘Heeft een kunstenaarsontwikkeling eenmaal een zeker punt bereikt, dan gaat iedere verdere winst ook steeds met verlies gepaard.’ (p. 47).

Vanaf dit moment in het betoog slaat Vestdijk ook de weg in van de traditie: ‘Een bloem is meer dan een knop, maar een jonge bloem niet minder dan een oude’ (p. 47). Hier wordt gelijkgesteld, maar zonder een fase negatief te waarderen.

'Met zijn tellen van maten, punten gevend aan onderdeeltjes van thema's, jaagde Vestdijk heel wat muziekliefhebbers tegen zich in het harnas - precies volgens plan.'

Vestdijk de muziekliefhebber

'Vestdijk tegen de anderen', dat zou een goede invalshoek kunnen zijn om méér aspecten van Vestdijks schrijverschap te belichten. Wat zijn muziektheorie betreft, die kan in haar geheel opgevat worden als 'tegen': kritiek op de subjectiviteit van de muziekbeschouwingen van anderen. Met zijn tellen van maten, punten gevend aan onderdeeltjes van thema's, jaagde Vestdijk heel wat muziekliefhebbers tegen zich in het harnas - precies volgens plan, denk ik. Hoewel de hevigste vorm van zijn becijferingsdrift in het boekje over Mozart niet wordt aangetroffen, zijn er toch heel wat passages van het volgende type (betreffende de 'engelachtige' Mozartmuziek):

> Van de pianoconcerten zou ik behalve het reeds ter sprake gebrachte a dur-concert (KV 488 wel te verstaan, KV 414 is iets minder belangrijk) nog willen noemen: tweede en derde deel van KV 449 in bes dur, en het derde deel van KV 459 in f dur. Het duister heroïsche c moll-concert (KV 491) stel ik achter bij dat in a dur, maar afgezien van het wat zoetsappige middendeel behoort het natuurlijk tot de betere en interessante 'late' Mozart... (enzovoort)

Wat doet Vestdijk hier? Zoekt hij naar medestanders? Of verschanst hij zich achter een wal van beterweten, om medestanders af te werken?! En valt het u ook op, dat Vestdijk in de laatste regel van het citaat kennelijk nog probleemloos van een 'betere, en interessante "late" Mozart' spreekt? Objectief is hij ook al niet, met zijn 'duistere heroïek' en 'zoetsappige middendeel'.

Vestdijk zelf stelt elders in het boek dat pas van een vruchtbare discussie sprake kan zijn wanneer men van algemene beschouwingen overgaat op 'concrete voorbeelden' (p. 77). Maar dit is geen gesprek - de lezer heeft geen weerwoord. En zou enige lezer alle KV's zo paraat hebben dat op zo'n lijst (dit gaat nog twee pagina's lang door) nog iets te antwoorden zou zijn? En gesteld dat dat zo was, zou Vestdijk dan in zo'n gesprek over muziek nog wel geïnteresseerd zijn? Of zou hij zich afwenden met een verwijzing naar pagina 72: 'dat men in de concertzaal de zestienden-figuur in de Finale van de es dur-symfonie beter als spontane arabesk kan ondergaan dan als bouwsteen haar plaats wijzen.'?

De vraag is van belang, omdat zij de kern van het schrijven over muziek betreft. Waarom deze opstellen? En de vraag wordt nog klemmender in een ander opstel van deze bundel, 'Kijkjes in Girdlestone' getiteld. Vestdijk blijkt (we verwachtten het al) het niet vaak eens met Girdlestone, en geeft dus zijn eigen mening ernaast:

> Nu zal men vragen: waarom mag Girdlestone, die zich twintig jaar lang met deze materie heeft beziggehouden, voor deze keer niet eens gelijk hebben? Nu, hij mág dat wel, maar hij hééft het niet.

Men zou ook kunnen vragen: waarom lees ik dit? Waarom me verdiepen in de mening van iemand over de mening van Vestdijk over de mening van Girdlestone over de muziek van Mozart? Dan ga ik liever zelf luisteren!

En terecht. Want wat zou het verschil van

meningen opleveren? Men kan het geheel, of geheel niet met Vestdijk eens zijn; vermoedelijk ergens ertussenin. En wàt draagt die constatering bij aan uw ervaringen wanneer u de muziek zelf beluistert? Niets. Voordat u dus uw disc-man weer aanzet schrijf ik nog gauw mijn opstel af: naar muziek luisteren, en in zijn algemeenheid: kunst ondergaan, is een eenzame ervaring. Het praten over die ervaring is van een geheel andere orde, die interessante gezichtspunten kan opleveren, maar toch los blijft van de ervaring. Ook daar gaapt een kloof. Op pagina 34 schrijft Vestdijk als het ware met de stem van Tonio Kröger:

> De kunst is nu eenmaal tegen het leven gericht, goeddeels, en zonder een zekere mate van afzijdigheid, van op zichzelf te moeten staan, van een willen behagen aan zichzelf, zal zij het nimmer kunnen stellen.

Waarom zou datzelfde niet op de *kunstminnaar* van toepassing zijn? Ook die heeft behoefte aan afzijdigheid. En aan 'behagen aan zichzelf'!

> *'Naar muziek luisteren IS een eenzame ervaring.'*

Ik denk dat de figuur van 'Vestdijk tegen de anderen', die onder elk van de hier behandelde thema's opduikt, aangeeft dat Vestdijk met die behoefte aan afzijdigheid als een probleem geworsteld heeft. Hij had zich de schepper van Tonio Kroöger voor de geest moeten halen, met zijn schijnbaar zeer hoogmoedige, maar in wezen misschien juist *bescheiden* beschrijving van het eigen genieten:

> 'Wunderbare Stunden tiefen, einsamen Glückes inmitten der Theatermenge, voll von Wonnen der Nerven und des Intellekts...'
> ('Auseinandersetzung mit Richard Wagner', 1911)

'Beauty is in the eye of the beholder': de 'beholder' *deelt* dus niets, en deelt *in niets*, ondanks de schijn van het tegendeel. Kunst ondergaan betekent ook: eenzaamheid accepteren.*

* S. Vestdijk, *Mozart, de demon der galanterie*. Meulenhoff, 1991, f 19,90

Theo Olof
Variaties op een thema

Op de terloops aan iemands brein ontglipte vraag'Wat betekent Mozart voor u?' is mijn eerste reactie vanzelfsprekend:'Kan iemand dat wat schelen?' Vraagt men een slak wat de Mount Everest, een rups wat de Eiffeltoren voor hem of haar betekent? Een natuurverschijnsel als Mozart, daar denkt men toch niet over na, dat ondergaat men. Men luistert naar zijn muziek, men speelt zijn muziek, men is verbijsterd, gelouterd, ontroerd.

Wat betekent Mozart voor mij?

Als die vraag eenmaal in al mijn vezels is doorgedrongen, dan dwingt zij toch tot nadenken, tot een poging tot bewustwording. Duizendmaal gehoorde kreten schieten doelloos door mijn brein: 'hemels - geniaal - onbegrijpelijk - subliem.'

Allemaal juist, allemaal waar, allemaal goed en wel, maar wat *betekent* Mozart voor mij?

Doorgaans maakt men belachelijk wat het verstand te boven gaat. Bij Mozart zou dat bespottelijk zijn. Evenals trouwens het onderdompelen in een klef moeras van superlatieven. Vanaf deze plaats wil ik dan ook eerst een postume hulde brengen aan de onlangs overleden Wolfgang Hildesheimer, die het langzamerhand onder genoemde stroperige massa verdwenen *ware* beeld van Mozart weer grotendeels wist schoon te vegen. Mozart betekent voor mij een samenspel van zoveel onevenwichtige facetten, dat ik mijn toevlucht moet zoeken in een aantal variaties op het thema.

Daar waar nuchtere redeneringen te kort schieten - toch al niet mijn sterkste kant - brengen variaties bij mij een algehele mobilisatie teweeg van sluimerende fantasieën. Hoe, bijvoorbeeld, kon een Mozart ontstaan?

> *'Welke rol chromosomen, genen, atomen, moleculen, neutronen, het weer en Onze Lieve Heer hebben gespeeld bij het tot stand komen van dit wonder, dit muzikale genie, zal eeuwig een raadsel blijven.'*

Variatie 1

Grotendeels onwetend van wat zich binnen zijn ondernavelse afspeelde, maakte omstreeks april 1755 ene Johann Georg Leopold Mozart aanstalten om in de echtelijke sponde zijn speels tegenstribbelende echtgenote Maria Anna, geborene Pertl, te bekennen, zoals dat in de Bijbel genoemd wordt.

Hoe ook kon deze Salzburgse hofmuzikant bevroeden dat in zijn binnenste de in staat van grote opwinding verkerende, samengepropte legioenen spermatozoa hunne koppetjes bij elkaar hadden gestoken en, terwijl hun staartjes steeds ongeduldiger heen en weer zwiepten, bij acclamatie hadden besloten om er ditmaal'iets bijzonders van te maken'? De winnaar, die even later juichend bezit nam van Maria Anna Mozart geborene Pertl's eitje, hield woord en op 27 januari 1756 baarde moeder Mozart een zoon, die door de gelukkige ouders Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophil werd gedoopt, maar die desondanks sinds jaar en dag over de gehele wereld kortweg'Mozart' heet. Welke rol chromosomen, genen, atomen, moleculen, neutronen, het weer en Onze Lieve Heer hebben gespeeld bij het tot stand komen

van dit wonder, dit muzikale genie, zal eeuwig een raadsel blijven.

Zoals de mens Mozart ook grotendeels een raadsel blijft. Een mysterie, dat betekent Mozart voor mij, en niet voor mij alleen.

Met mysteries moet men leren leven.

'Hoe dieper men in het werk doordringt, hoe meer men de idiote behoefte in zich voelt opkomen om voor elke noot zijn petje af te nemen.'

Variatie 2. Allegro furioso e impaziente.

Eerlijk is eerlijk. Tijdens mijn violistische wonderkindjaren zei Mozart mij niet veel. Zijn sonaten en vioolconcerten vond ik niet spannend en inspannend genoeg, zij vroegen niet om technisch briljante hoogstandjes, al vond ik zijn thema's, zijn'melodietjes' best leuk; die lagen gemakkelijk in het gehoor en bleven spelenderwijs in het geheugen hangen. Over de gehele linie genomen echter, vond ik Mozart nogal saai om te studeren. Daar kwam nog bij dat elk vals nootje zo hoorbaar was, dat elk ritmisch schommelinkje onmiddellijk door iedereen werd opgemerkt. Dat vond ik vervelend.

Door de jaren heen echter zijn wij naar elkaar toegegroeid, Mozart en ik, zodat ik nu met de hand op mijn hart kan verklaren dat er al heel lang een innige verstandhouding bestaat tussen ons beiden. Muzikaal gesproken kan dit van mijn kant wellicht nog beter als'haat-liefde' worden bestempeld. Omdat mijn vertolkingen, hoe geslaagd soms ook, naar mijn eigen gevoel nooit die hoogte, die allesomvattende perfectie bereiken die mij voor ogen staat. En die Mozart toekomt.

Mozart studeren betekent'bloed, zweet en tranen'. Ik zie mijn broeders in de kunst instemmend knikken. Aan u, geachte lezer, wil ik trachten in een paar woorden duidelijk te maken wat ik bedoel.

Niet voor niets wordt op elk vioolconcours, op elke auditie voor een vioolplaats in welk orkest dan ook, een werk van Mozart geëist. Mozart Spelen betekent voortdurend in je hemd staan. Begint men een'Mozartje' te studeren dan denkt men aanvankelijk: 'valt wel mee'.

Helaas, hoe meer men zich verdiept in het werk, hoe moeilijker het blijkt te worden, ja, de problemen stapelen zich op. Dat beginthema bijvoorbeeld. Wat is de beste frasering? Welke streken, welke vingerzettingen, welke nuanceringen, welk tempo zal ik nemen? En als het thema later terugkomt, moet het dan dramatischer of juist milder, berustender of opstandiger? Veel aanwijzingen heeft Mozart er namelijk niet bij gezet. Daar had hij geen tijd voor, hij vertrouwde op het begrip en de goede smaak van de uitvoerende. Bovendien was hij er zo vaak zèlf bij om aanwijzingen te geven. En nu heb ik de intonatie, de toonvorming, het vibrato nog niet eens genoemd. Elke noot bij Mozart is belangrijk, onmisbaar. Nooit staat er een te veel of een te weinig.'... precies zoveel als er nodig zijn, Majesteit,' was zijn antwoord aan de keizer die vond dat hij in een nieuwe opera toch wel'erg veel noten' had gebezigd. Goed, wij studeren noest verder en hoe dieper men in het werk doordringt, hoe meer men de idiote

behoefte in zich voelt opkomen om voor elke noot zijn petje af te nemen, symbolisch gesproken.

Concluderend blijft dus een van de zich steeds weer herhalende problemen: hoe kan ik Mozarts werken het beste betekenen? Ook dat betekent Mozart voor mij.

Leopold Mozart (illustratie: Paul Tuijnman)

Variatie 3. Allegro scherzando, porco scabroso.

Mozart schreef opera's, symfonieën, concerten, kamermuziek en wat dies meer zij. Maar ook... brieven.

Brieven aan zijn ouders, brieven aan zijn zusje, 'die canaille van een Nannerl', aan zijn nichtje, 'die Bäsle', brieven aan vrienden, kennissen, leerlingen, opdrachtgevers en verhoopte opdrachtgevers, uitvoerige brieven, summiere brieven, hartverscheurende bedelbrieven, brieven als ware woordenwatervallen waarachter wrange waarheden werden verborgen, gekke brieven, speelse brieven, vieze brieven, enfin, voldoende brieven om er diepgravende studies aan te wijden en boeken over te schrijven, zoals *Briefstil eines Musikgenies*.

Verloor Mozart bij zijn spel met noten, hoe vrij soms ook, bepaalde wetmatigheden nooit uit het oog, in zijn epistels heerste meer dan eens onbesuisde anarchie.

Hij liet de woorden over elkaar buitelen, husselde ze door elkaar, verdraaide, keerde om, tekende met'Trazom Edama', vulde zijn zinnen aan met zinloze rijmwoorden:'Ik ben, lief zusje, kusje, op dit moment, krent, doende met schrijven, wijven, en verlang, pang, naar mijn canaille van een zus, klus; ik werk lief zusje, aan een compositie, lief zusje, en dat geeft mij, lief zusje, niet veel problemen, lief zusje; maar wel toch huis ik zit ver erg van en te zien weer er jullie verlang en hoop blakende ik welstand in.' Enzovoorts, enzovoorts.

En vies.

Er zijn epistels in welke de scheten niet van de lucht zijn, epistels die de indruk wekken dat Wolfgangerl met een in poep gedoopte pen de meest smeuïg smerige woorden als schijtslierten over zijn schrijfpapier heeft zitten uitsmeren. Om de geadresseerden te amuseren. Deskundigen spreken van'infantiele inslag'.

Al filosoferend over deze brieven kom ik tot de ontdekking dat al deze grapjasserij anaal gefixeerd is. Nooit zal Wolfgangerl woorden als, laat ik het netjes houden, penis, cohabiteren, vulva of grovere synoniemen van dezulken in de mond nemen, laat staan op papier zetten. Dit doet een gedachte bij mij opkomen die wellicht hoogst origineel is, omdat ik deze zelf nooit ben tegengekomen en die, wie zal het zeggen, een minuscuul inkijkje geeft op Mozarts grotendeels verborgen gebleven karakter en gemoed.

Aan de ene kant staat de ongeremde grapjasserij over en met uitwerpselen, die in hun oorspronkelijke vormen 'het leven er in moesten houden' om dan, verwerkt en nutteloos geworden, door ons te worden uitgestoten.

Daar tegenover staat het streng geëerbiedigde taboe op grapjes over onze organen die op zo'n plezierige wijze bijdragen aan de instandhouding van de soort.'Es ist das schönste der Gefühle,' zingt Papageno in 'Die Zauberflöte' en daar zijn Mozart en ik het roerend mee eens. Daar maakt men geen grapjes over.

Vooral niet als goed katholiek. Goed katholiek, ook dat betekent Mozart voor mij.

Variatie 4. Perpetuum mobile. Mozart als componist.

Dat ging dus zo. De hendel op de afdeling 'Productie' van Wolfgangerls hersens werd overgehaald op stand 'AAN', de lopende band in de hersenloods 'Materialen'

met zijn onuitputtelijke voorraden van beperkt gevarieerde notenwaarden, toon- en maatsoorten op ‘Maximum Snelheid’ gezet, de verbinding met de afdeling ‘Fantasie en Inspiratie’ wijd opengegooid om vervolgens de voortdurend door ruimtegebrek geteisterde hersenvoorraadkamer met het opschrift ‘Klaar voor Verzending’ te bereiken, alwaar overuren werden gemaakt met het transporteren naar de pen-in-hand op het zich razendsnel vullende muziekpapier.

Stond de partituur compleet zwart op wit dan betekende dat het einde van Fase 1.

Fase 2 werd ingeleid door de copiïst, die koortsachtig partijen uitschreef. Stonden deze kant en klaar en nog nat op de muziekstandaards dan brak niet lang daarna het spannende ogenblik aan waarop Mozarts nieuwste schepping, na te weinig, helemaal geen of, in zeldzame gevallen, voldoende voorbereiding, publiekelijk tot klinken werd gebracht.

Fase 3, en daar was het tenslotte allemaal om begonnen, nam een aanvang. Het publiek luisterde. Een proces in omgekeerde richting.

Ontsproten aan het brein van de componist drongen de geproduceerde muzikale trillingen het brein binnen van de luisteraars, via het oor en een uiterst gecompliceerde klankverwerking in hoofd en hersens, met uiteindelijk opzienbarende resultaten in de gevoelszenuwen, die bij Mozarts muziek doorgaans leiden tot gevoelens van groot welbehagen.

Waarom? Ik weet het niet. Een van de oorzaken zou kunnen zijn dat het genie Mozart nooit persoonlijke sores in zijn muziek tot uitdrukking heeft willen brengen - in tegenstelling tot bijvoorbeeld onze grote Ludwig - maar menselijke gevoelens op een hoger plan wist te verklanken, te sublimeren. Luisteren naar Mozart de Magiër geeft mij een gevoel van bevrijding, maakt mij blij, maar ook bewuster van het betrekkelijke aller dingen. Het stemt dankbaar dat een mens tot zoiets in staat was. Veel uitdrukken met weinig middelen. Dat betekent Mozart voor mij.

> *'Luisteren naar Mozart de Magiër geeft mij een gevoel van bevrijding, maakt mij blij, maar ook bewuster van het betrekkelijke aller dingen. Het stemt dankbaar dat een mens tot zoiets in staat was.'*

Variatie 5. Libramente

'Cosi fan Tutte', 'Zo doen ze Allernaar', dacht, in een Oosterse taal, koning Sherijar van Samarkand, verbitterd en vervuld van wraakgevoelens. Daarmede was de basis gelegd voor 'Alf Laila Wa-Laila' oftewel 'Duizend-en-één-Nacht'.

's Konings echtgenote Numero Uno had hem bedrogen. Met een slaaf nog wel. Een koning cocu, dat kon niet.

Vanaf dat moment huwde de koning dagelijks een nieuwe vrouw en liet haar prompt na de huwelijksnacht ter dood brengen. 'Eerst het plezier en dan de plicht', dacht de koning grimlachend.

Totdat de beurt was aan Shéhérazade, de beeldschone, welbespraakte dochter van 's konings grootvizier. Zij wist koning Sherijar zo te boeien met haar vertellingen dat de koning haar, na duizend-en-één-nacht van luistergenot, amnestie verleende. Shérérazade mocht blijven leven.

Niet kon de koning bevroeden dat zijn edelmoedigheid de 14-jarige Wolfgang Amadeus Mozart een bron van onuitputtelijk leesplezier zou bezorgen. De sprookjes, legenden, anekdoten, fabels, parabelen en liefdesgeschiedenissen van *1001 Nacht* kreeg Wolfgangerl in Bologna van zijn hospita ten geschenke. In een Italiaanse uitgave. Een van de eerste boeken die Mozart cadeau kreeg. Ali Baba, Alladin, Sindbad of Haroen Al-Rasjid gluren hier en daar tussen Mozarts noten door of springen daaruit te voorschijn, zoals in een aantal van zijn opera's. De belangstelling voor het wel-en-wee rondom de Middellandse Zee was in Mozarts tijd algemeen.

Als ik lees wat Mozart las en welke libretti hij koos, dan vormt de ongelooflijke verscheidenheid daarvan voor mij de bevestiging van het bestaan van onzichtbare draden die de samenhang van alle dingen in stand houden.

Laat ik mijn gedachten langs de letterkundige draden, Mozart betreffend, speels heen en weer schieten, dan kom ik tot duizelig makende gedachtensprongen,

opwindender dan de engste achtbaan, grilliger dan het balletje in een flipperkast.
Mozart bezat vele reisboeken, maar de stof voor het overgrote deel van zijn opera's

concentreerde zich toch op het ‘wel-en-wee rondom de Middellandse Zee’, door alle tijden heen.

‘Cosi fan Tutte’ kon ook Mozart denken toen hij zijn exemplaar las van François de Salignac de la Mothe Fénelon's *Telemachus*, want Telemachus, rondom de Middellandse Zee vergeefs op zoek naar zijn vader Odysseus, komt terecht bij de vrouw Calypso die al zo lang, te lang op Odysseus wacht en van de weeromstuit dan maar hartstochtelijk verliefd wordt op diens zoon die de dans slechts door goddelijke tussenkomst weet te ontspringen om op Salente wat valt onder het machtsgebied van koning Idomeneo van Kreta diens dochter Antiope te huwen wat echter niets te maken heeft met Mozarts opera ‘Idomeneo, re di Creta’ waarin 's konings zoon Idamantes door zijn vader aan zeegod Poseidon zal worden geofferd ten gevolge van een oude gelofte wat op het nippertje gelukkig niet doorgaat tot grote blijdschap van Ilia die nu met Idamante kan trouwen wat door Mozart meesterlijk op muziek werd gezet maar wiens naam desondanks in de kranterecensie zelfs niet één keer werd genoemd omdat Mozart tenslotte geen inwoner was van München want daar had de première plaatsgevonden en in datzelfde München zal Mozart ook later ‘Cosi fan Tutte’ hebben gedacht toen de door hem innig beminde zangeres Aloisia Weber hem daar als een baksteen liet vallen echter niet alvorens zij alles uit hem had gehaald wat voor haar van nut kon zijn en dat leidde later weer tot Mozarts huwelijk met Aloisia's zusje Konstanze die wèl wilde en bovendien bewees althans in dit geval dat tweede keus beste keus was en toen gaf schoonpapa Weber Mozart een boek ten geschenke met Molière's toneelwerken waarin ook *Don Juan* stond dewelke een individu was rondom wie Mozart later een van zijn meesterlijkste opera's wrochtte maar voor die ‘Don Giovanni’ schreef Lorenzo da Ponte het libretto en dat Da Ponte een persoonlijke kennis was van Casanova die tussen twee haakjes als Nederlander gewoonweg Nieuwenhuis geheten zou hebben had daarmee niets van doen al zullen én Casanova én Don Giovanni meer dan eens ‘Cosi fan Tutte’ hebben gedacht en konden beiden er niet genoeg van krijgen om zich steeds weer persoonlijk van die stelling te overtuigen hetgeen vanzelfsprekend meer dan eens leidde tot een Spel der Vergissingen wat mij dan weer op Shakespeare brengt wiens werken en Mozart én Da Ponte bezaten wat echter niet wil zeggen dat Da Ponte een op Shakespeare gebaseerd libretto voor Mozart vervaardigde maar wèl een ‘Spel der Vergissingen’ voor componist Stephen Storace wiens zuster Nancy een gevierde zangeres en een vervaarlijke concurrente van Aloisia was en bovendien een grote vriendin én vertolker van Mozart want was zij het niet die de rol van ‘Susanna’ zong op de première van‘Le Nozze di Figaro’ waarvan de plaats van handeling Sevilla is evenals trouwens die van‘Don Giovanni’ hetgeen mijn stelling van‘wel-en-wee-rondom-de-Middellandse Zee’ in niet geringe mate versterkt al was deze Middellandse Zee naar alle waarschijnlijkheid nooit aanschouwd door de Duitse schrijver Christoph Martin Wieland die Mozart tweemaal heeft ontmoet wat niet wegneemt dat in zijn *Oberon* de fragmenten waarin ridder Hüon vier kiezen van en een pluk haar uit 's Kalieven van Bagdads baard buit moet zien te maken erg Oosters aandoen en Hüon als gevangene in Tunis mij bovendien sterk aan Mozarts ‘Die Entführung aus dem Serail’ doet denken en wat te zeggen van Wieland's sprookje *Lulu, oder die Zauberflöte* dat ik nooit gelezen heb maar mij onafwendbaar brengt op Emanuel Schikaneder's opdracht aan Mozart voor de gelijknamige sprookjes-opera waarvoor Schikaneder ook het libretto schreef zonder Lulu maar wel met een Papageno en Papagena in een

soort Egyptische toestanden verweven met de gedachtenwereld van de Vrijmetselarij waarvan Mozart lid was geworden en nu schiet mij plotseling te binnen dat ik Goethe nog niet heb genoemd wiens gedicht ‘Das Veilchen’ door Mozart op muziek werd gezet maar die ook weer Mozarts muziek voor ‘Der Schauspieldirektor’ liet uitvoeren bij een door hem (Goethe) geschreven werk van soortgelijke strekking en om fluks terug te keren naar ‘wel-en-wee-en-u-weet-wel’ noem ik Mozarts opera ‘La clemenza di Tito’ want die speelt in en rondom Rome en ten slotte verzucht ik nogmaals‘Cosi fan Tutte’ want natuurlijk werd ook dàt een opera van Mozart en wàt voor één daarin is het weer la bella Napoli waar zich alles afspeelt maar dat zal mij er niet van weerhouden om ten slotte

melding te maken van een boek dat buiten dit bestek valt maar nu eenmaal in Mozarts boekenkast stond namelijk Moses Mendelssohn's gepopulariseerde versie van Plato's *Phaedon* waarin de onsterfelijkheid van de ziel van alle kanten wordt belicht en dat is iets waar ik buiten wens te blijven omdat ik volkomen tevreden ben met mijn overtuiging dat de scheppingen van Wolfgang Amadeus Mozart onsterfelijk zijn en dat is wat Mozart voor mij betekent...

Coda

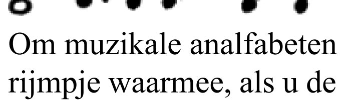
Wereldvermaardheid betekent meer dan eens verlies van al je namen behalve één: men denke slechts aan Napoleon, Shakespeare, Rembrandt of Madonna. De opperste beloning en bekroning van beroemd zijn echter is als hoofdpersoon te fungeren in een van de dolle avonturen van Suske en Wiske en vanzelfsprekend viel ook deze onderscheiding Mozart ten deel. In *Het Wondere Wolfie*. Voor zover ik heb kunnen nagaan kan alleen de titel van dit zoveelste prentenboek van Willy Vandersteen de toets van historische juistheid doorstaan.

Wolfje wàs een wonder en daar zou ik u nog uren over door kunnen zagen, maar ik wil mij beperken tot slechts één voorbeeld en niet eens het belangrijkste.

Voor elke te componeren zangpartij, vooral wat betreft zijn opera's, beluisterde Mozart eerst, waar maar mogelijk, de zanger of zangeres om zich van de vocale mogelijkheden derzelven op de hoogte te stellen. Aan de hand van zijn bevindingen componeerde hij die partij, hetgeen ik als‘inspirationeel aanpassingsvermogen’ zou willen bestempelen. Zo'n partij werd de zanger of zangeres‘op het lijf geschreven’. Mozart, Meester-maatkleermaker van de muziek.

In den beginne noemde ik reeds het feit dat de mens Mozart zo veel aspecten bezat, waarvan een aantal een mysterie zullen blijven, maar waarvan andere bekend zijn, bijvoorbeeld waar hij een voorkeur voor had, waar hij van hield. Daaronder vallen Punch en lekker eet en, biljarten en gokken en mooie, dure kleren. Mozart was altijd tot in de puntjes gekleed.

In zijn muziek, maar dat is een persoonlijke gedachte, meen ik dat Mozart onder andere een zwak had voor het ritme van de Siciliano, een uit Sicilië afkomstige dans, (de Middellandse Zee...!), een ritme dat er als volgt uitziet:



Om muzikale analfabeten onder u de helpende hand te bieden, hierbij een zinloos rijmpje waarmee, als u de gecursiveerde lettergrepen maar wat langer aanhoudt, het bedoelde ritme duidelijk wordt:

Da-mes en *He-ren*
Fi-losofe-ren
Aar-dappels *ko-ken*
Veel te veel *ro*-ken.

Even zinloos als dit rijmpje schijnt mij toe om toch nog te trachten een vastomlijnd, uit graniet gehouwen beeld van het verschijnsel Mozart op papier te zetten. Kan eenvoudig niet. Met één voorbeeld wil ik dit tot slot verduidelijken.

Mijn goede vriend Wouter Paap zaliger, heeft een Mozart-boek geschreven waaruit ik het volgende citeer, omdat het mijn bewering staaft. Al doelt Paap op Mozart's muziek, wat mij betreft kon dit even goed Mozart, de mens zijn:

> ... even teder als sterk, even rein als hartstochtelijk, even onbevangen als fascinerend, even broos als krachtig, even menselijk als musisch, even onstoffelijk als reëel, even rank als beslist, even argeloos als wijs-wetend, even beweeglijk als rustig, even uitrustend als vol spanningen, even hemels als aan de aarde gebonden, even natuurlijk als doorwrocht, even elegant als veelzeggend, even gespannen en opgewonden als gelaten, even buigzaam als vol reliëf, even bezield als onzwaarwichtig, even lyrisch als ingetogen, even naïef als bewust, even fantastisch als nuchter, even zwevend als vast; zij bezit evenveel zwevende gratie als onthullende zielediepte. Zij is altijd de vrije uiting van het zingende gemoed maar zij behoudt ook altijd iets van het‘natuurverschijnsel.’

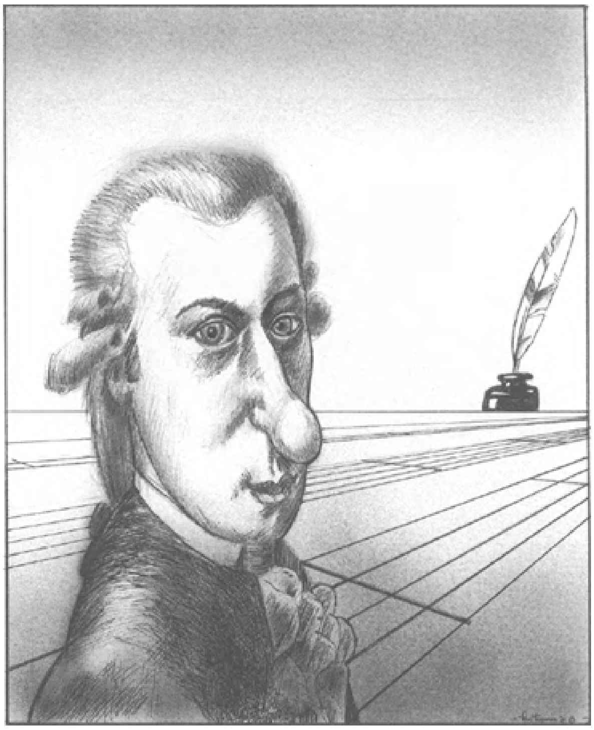
Karel Labey
Mozart

Verheven ben ik boven de tumor van het geloof
en wikkel sterren schielijk in katoen;
verheven ben ik boven het tumult van de vissen
en vind precisie in een geest van zijde.

Op de gele trappen van het lot
ben ik de enige,
die dolt als een wildeman
terwijl hij zingt als blanke nimf.

Zie: mijn weemoed stijgt op uit de verre wateren
en wreekt zich in een fluïde akkoord.
Het maanlicht hangt als blauwig glas
over de delen van mijn symfonieën
en melk druipt uit de poriën
van de klare sonatines.
Ik ben een spelend kind van mijn tijd
en bij alles aanbid ik
het wetend schrijden van pauwen en hoeders
tussen de simpele perken.

Uit het beige stof op de straten
en de regenboog van intensiteit,
uit het snoezige gebabbel van mijn zusje
en de cadans van een intieme calèche
puur ik edele tonen.
Bouw als vogel, vrouw en god
mijn pyramide van katoen.



(illustratie: Paul Tuijnman)

Boelie van Leeuwen
Mozart in het oerwoud

Toen ik als een twaalfjarige jongen naar Holland ging, vond ik dat drassige land achter zware dijken geweldig groot. Den Haag - Groningen, wat een afstand! Amsterdam - Roermond: je moest waarachtig uren in de trein zitten om er te komen. Curaçao is klein, Nederland groter, maar pas toen ik door mijn baas, vanuit Caracas, naar het Amazonegebied werd gedirigeerd, kreeg ik een idee van wat afstanden zijn.

Ik zal u proberen duidelijk te maken hoe groot dat gebied is. Leg een kaart van het Westelijk Halfrond voor u op tafel en tracht u zich daarna het volgende in te denken: als de mond van de Amazone in Moskou ligt, dan ontspringt de Araguaia ten zuiden van Kreta, de Madeira diep in de Sahara, de Rio Branca in Stockholm, de Putamayo in Liverpool en de Ucayali in het Atlasgebergte. De Amazone zelf stroomt dan dwars door Noord-Afrika en splijt Spanje, Frankrijk, Duitsland, Polen en Rusland doormidden. Als de noordelijke oever in Londen wordt gedacht, dan ligt de zuidelijke in Parijs. In de mond van de rivier liggen vele eilanden: één ervan is zo groot als Zwitserland. Zeeschepen zijn op deze rivier vergaan. In deze ruimte is Curaçao een zandkorrel en Nederland een kiezelsteen.

Wanneer je in een dorp aankomt en je de weg vraagt naar het volgende dorp, zegt je informant steevast:‘Ali mesmo’. Je moet er aan wennen dat‘iets verderop’ de afstand Amsterdam - Parijs kan zijn. Het gebied‘Nederland - België’ ligt altijd in de buurt: ali mesmo. Er schijnt nooit een einde te komen aan je tocht, of je nu per kano, jeep of vliegtuig reist: de ruimte lijkt oneindig groot.

In de tijd dat ik daar ronddwaalde, werden de luchtverbindingen onderhouden met oude DC-3's, die op dumptrucks leken, door bruggebouwers geconstrueerd. De piloten waren meestal drankzuchtige veteranen uit de Tweede Wereldoorlog, die behoorlijk gehavend uit de strijd waren gekomen en nergens anders ter wereld konden vliegen. Hun vliegtuigen droegen de vreemdste namen: Tokyo Rose, Molly's Bloomers (een liefhebber van Joyce?), The Witch's Tit en Charlie's Fucker. Het vliegen met zo'n piraat achter de knuppel was, merkwaardig genoeg, minder angstaanjagend dan vastgesnoerd in een DC-10 het luchtruim te doorklieven.

Op één van mijn tochten ontdekte ik eens, midden in het oerwoud, een radiostation dat vierentwintig uur per dag Mozart uitzond. De eigenaar van het station was een kleine Armeniër met een grote haakneus, die meer van Mozart hield dan van zijn eigen moeder. Hij had in Wenen het conservatorium bezocht en was later dirigent geworden in een provincieplaatsje in Anatolië. Tot wanhoop gedreven door het gekras van incompetente amateurviolisten, was hij naar het Amazonegebied gevlucht, waar hij een marihuanaplantage opzette.

Het geld dat hij met de verkoop van dit kruid verdiende, besteedde hij aan de promotie van de schoonheid van muziek. Toen ik hem opzocht, zat hij, druipnat van het zweet, met ontbloot bovenlijf in een rotan stoel met een koptelefoon op zijn hoofd, tussen draden, knoppen en wijzertjes. Hij zat daar, met gesloten ogen in gelukzaligheid verzonken, tussen gonzende vliegen met de rechterhand de maat te slaan. Zijn studio was volgeplakt met afbeeldingen van Mozart, kopieën van zijn brieven en partituren, die, kromgetrokken van het vocht, aan de muur krulden.

Ik ging tegenover hem op een krat zitten en luisterde naar de finale van een sprankelend pianoconcert. Nadat de laatste maat van de finale was verklonken, slaakte hij een diepe zucht en deed zijn ogen open. Daarna sprong hij overeind en omklemde me in een vochtige omhelzing. Ik hoefde hem niets uit te leggen: de minnaars van Mozart vormen, urbi et orbi, een Brüderschaft waar je lid van bent simpelweg omdat je van Mozart houdt.

Later zou ik, bij het zien van de film Amadeus, mijn Armeniër terugvinden. Hij was, evenals Salieri, de mening toegedaan dat de muziek van Mozart door God was gecomponeerd en dat Mozart, in laatste instantie, een uitzendapparaat van de Allerhoogste is geweest.

De Armeniër had een beeld van papier-maché laten maken dat Mozart voor moest stellen, compleet met witte pruik, kniekousen en schoenen met zilveren gespen. Op de sterfdag van de meester liet hij het beeld op een sede gestatoria in het dorp ronddragen. En omdat ik op vijf december in het dorp aankwam, heb ik dat wonderlijke eerbetoon meegemaakt. Alle radio's in het dorp waren afgestemd op het'Requiem' en Indiaanse meisjes, gezeten op de laagste takken in de bomen, lieten bloemen naar beneden dwarrelen, zodat het leek of het bloesems regende. Aan het einde van de processie stond de Armeniër, voor deze allerplechtigste gelegenheid gestoken in een beschimmeld zwart pak, de stoet op te wachten teneinde een redevoering af te steken tot meerdere glorie van zijn heilige. Zijn oratio, een mengelmoes van Armeens, Portugees en Duits, ging gepaard met vele buigingen, af en toe een halve knieval en een hartstochtelijk gewiek van armen.

Op een bepaald moment werd de plechtigheid hem te machtig en barstte hij uit in een tomeloos geween. Zelden heb ik iets vreemders gezien dan die bizarre pop op zijn draagbaar met zijn roodgeverfde wangetjes onder een scheefgezakte, witte pruik en op de grond vóór hem een kleine, magere man in het zwart, die hartverscheurend huilde. Aan het einde van de huldiging sloeg de Armeniër een groot kruis en gaf Mozart een soort pauselijke zegen. Dit alles omlijst door Indianen, die het ritueel volstrekt passief ondergingen: weer zo'n krankzinnige blanke, die je het beste zoet kunt houden door het spel mee te spelen.

In het radiostation werd, later op de morgen, een heildronk uitgebracht op Wolfgang Amadeus. Daar stonden we dan: de piloot van de DC-3 met een zwart lapje voor zijn weggeschoten linkeroog, manke poot en bloeddoorlopen rechteroog, de vrouw van de Armeniër, een gestoorde balletdanseres, en ten slotte uw schrijver, die de champagnekelk hief om te klinken op het supergenie. De Armeniër dronk gretig het ene glas na het andere en speelde daarna het langzame deel van het laatste kwartet op een oude grammofoon. En weldra biggelden dikke tranen langs zijn wangen, die door de balletdanseres met een groezelige zakdoek werd afgewist.'Mozart, Mozart' jammerde de Armeniër, 'du zerbrichst mir das Herz.'

> *'Zelden heb ik iets vreemders gezien dan die bizarre pop op zijn draagbaar met zijn roodgeverfde wangetjes onder een scheefgezakte, witte pruik en op de grond vóózr hem een kleine, magere man in het zwart, die hartverscheurend huilde.'*

Toen het adagio achter de rug was zette hij 'Eine kleine Nachtmusik' op, waarna hij en zijn vrouw een dansje maakten. Zij met halfvergeten, formele balletpasjes, hij rondspringend als een potsierlijk insect. Het was om nooit te vergeten, deze dans ter ere van de grote meester. Ik was diep ontroerd omdat daar, midden in het oerwoud, onder een dicht bladerdak, tussen primitieve Indianen, slangen en krokodillen, een man werd gehuldigd die mij zoveel schoonheid heeft geschonken.

De volgende dag, toen wij naar onze DC-3 liepen, zei de hinkende piloot:'Jesus H. Christ. That son of a bitch is crazier than a bedbug. Who the fuck is this guy Moser anyway?' En ik dacht:'Het gebied van de Amazone is onvoorstelbaar groot, maar het is voor mij door Mozart teruggebracht tot een kleine, perfecte bloem, die tot in alle eeuwigheid zal bloeien, gevoed door de grote ziel van een kleine man, die, een paar honderd jaar geleden, als een hond ergens in een massagraf is gedumpt.'

Dit verhaal verscheen eerder in de bundel *Geniale anarchie*, uitg. In de Knipscheer, 1990.

L.G. Abell-van Soest
‘Die Zauberflöte’, een religieuze opera

Over Mozarts laatste opera‘Die Zauberflöte’ heeft Kurt Pahlen in 1978 een boeiend werk geschreven, dat ons dwingt om ons te bezinnen op het libretto.[1.] Hoe Mozart en Schikaneder, de tekstdichter, hebben samengewerkt zal wel grotendeels onbekend blijven, maar zoveel is zeker, zegt Pahlen, dat in‘Die Zauberflöte’‘zwei geniale Schöpfernaturen einander in einer“Sternstunde” fanden’. Dat Mozart niet anders dan geniaal kon zijn, en dat bij Schikaneder misschien één enkele maal de goddelijke vonk is opgelicht, verandert niets aan het feit dat we tot op de dag van vandaag in de ban zijn van de toverfluit.

Sprookje

De geschiedenis over het ontstaan van het libretto is tot in details nagegaan. Er zijn vele‘Deuter’ geweest die zich over de tekst van het libretto hebben gebogen. Pahlen noemt o.a. Alfons Rosenberg, Jacques Chailley en Siegfried Morenz. Zij vonden dat het werk voor een groot deel is gebaseerd op de symboliek die de Vrijmetselarij hanteert (Mozart en Schikaneder waren allebei toegetreden tot een van de loges), en voor een ander deel op de pseudo-Egyptische inwijdingsroman *Sethos* van Jean Terrason. Ook werd het sprookje *Lulu oder die Zauberflöte* van Liebeskind als mogelijke bron aangewezen.[2.] Maar geen van de geschriften kon Pahlen in voldoende mate bevredigen. Er bleven ongerijmdheden bestaan die hij niet kon verklaren.

Hij berustte er ten slotte in dat‘Die Zauberflöte’ een sprookje is, waarin nu eenmaal dingen gebeuren die tegen alle logica indruisen.

Dat het werk voornamelijk berust op de inwijdingssymboliek die de Vrijmetselarij hanteert, wordt duidelijk gemaakt door Jacques Chailley. In de Vrijmetselarij worden nieuwelingen geblinddoekt en door ingewijden ondervraagd, waarbij deugdzaamheid, liefdadigheid en zwijgzaamheid van de kandidaten worden geëist. Als deze karaktereigenschappen aanwezig zijn, worden de nieuwelingen toegelaten tot de symbolische beproeving van het doorschrijden van vuur en water om zich te reinigen van aardse ongerechtigheden. Eerst daarna kunnen ze worden opgenomen in de loge. Het ligt dus voor de hand dat Chailley‘Die Zauberflöte’ een ‘opéra maçonnique’ heeft genoemd.

Volgens Chailley is de Koningin van de Nacht het hoofd van een vrouwelijke Vrijmetselaarsloge, die in de tijd van Mozart en Schikaneder ook bestonden. Tussen de mannelijke en de vrouwelijke loges bestond een gerede naijver, omdat de vrouwen niet in staat werden geacht de hoogste graad van wijsheid te bereiken. De drie dames in de opera zouden dan leden zijn van de vrouwelijke loge waar de Koningin van de Nacht haar scepter zwaaide.

In de genoemde roman *Sethos* van Jean Terrason is sprake van de inwijding van een jonge Egyptische priester, die door geharnaste mannen wordt bewaakt. Ook de jonge priester moet gereinigd worden door water en vuur, en de woorden die bij dit ritueel worden gesproken zijn gelijk aan de woorden die de geharnaste mannen in ‘Die Zauberflöte’ tot Tamino spreken.

In het sprookje *Lulu oder die Zauberflöte* is sprake van een vrouw met veel macht, een te verlossen jonkvrouw en een toverfluit. De hier genoemde werken komen dus alle drie in aanmerking als bron voor de beroemde opera. De sprookjesachtige figuur van Papageno is volgens Pahlen als onmisbare 'note gaie' toegevoegd aan het stuk.

De bron

In 'Die Zauberflöte' is een groot aantal symbolische voorstellingen samengevoegd tot een boeiend verhaal, dat ondanks de vele 'Deuter' die er hun krachten aan hebben gewijd,

niet tot volledige helderheid kon worden gebracht. Die helderheid is ook niet te verkrijgen door enkel symboolduiding. Té veel symbolen kunnen namelijk tegenstrijdig worden geduid. Vuur bijvoorbeeld kan reinigen, maar ook vernietigen, en water eveneens. De zon kan levenskracht schenken, maar zij kan ook verzengen. Bloed symboliseert leven, maar ook dood en hetzelfde geldt voor de kleur wit. Enzovoorts enzovoorts. Nee, enkel symboolaanduiding brengt geen helderheid.

Wanneer we echter het oog richten op de bron die al deze symbolen in het leven riep, dan opent zich een verrassend perspectief. Die bron is natuurlijk de mens zelf, zijn geestelijke vermogens, die bron is de psychologie. De psychologie is in veel vakken onderverdeeld, en we lichten er maar dadelijk dát vak uit dat we nodig hebben om de raadselen van 'Die Zauberflöte' te ontwarren: de psychologie van religie. Want dat we ons tot de religie moeten wenden is wel duidelijk als we figuren als Isis en Osiris willen verstaan.

Gelukssaldo

Wij beschikken hier in Nederland over een uniek werk, dat de religieuze behoeften van de mens aan een diepgaand onderzoek heeft onderworpen: *De Toekomst der Religie* van Vestdijk.[3.] Enkele ideeën uit dit werk volstaan om de religieuze betekenis van 'Die Zauberflöte' te kunnen begrijpen.

Vestdijk kwam door logisch redeneren tot de conclusie dat de mens er altijd op uit is geweest om zijn gelukssaldo te verhogen, hetzij in materiële, hetzij in geestelijke zin. Alleen het laatste is hier van belang, want het geestelijke en het religieuze leven zijn niet van elkaar te scheiden. Wie zijn geestelijke gelukssaldo wil verhogen, heeft behoefte aan een voorbeeld van iemand die hier optimaal in geslaagd is en naar wie hij zich kan richten. Natuurlijk geeft de werkelijkheid zo'n figuur zelden of nooit te zien, maar toch zijn er in de verschillende hogere religies voorbeelden ontstaan van figuren die het optimale geluk belichaamd hebben en inspirerend werken.

Boeddha was zo'n voorbeeld; het hoogst bereikbare geestelijke goed was voor hem de goede gezindheid. En in de christelijke religie is dat Christus. Hij stelde als hoogste eis naastenliefde. (Helaas kleeft aan deze figuur het bezwaar dat hij door de machthebbers der kerken metafysisch is gemaakt, d.w.z. dat hij losgemaakt is van de aardse realiteit. Wederzijdse gevoelsrelaties met hem zijn niet meer mogelijk. Het voorbeeld is te onlichamelijk, te oud ook; het inspireert niet meer.)

In de oude cultuur rond het oostelijk deel van de Middellandse Zee, met name in Egypte, waren Isis en Osiris, een broer en een zuster die waren samengesmolten tot een goddelijke eenheid, ook zo'n voorbeeld. Zij belichaamden

het hoogste geestelijke goed dat daar als wijsheid bloeide, en waarnaar de naar geestelijk geluk hunkerende mens zich kon richten. De voorbeelden (we noemden hier slechts drie onder vele) ontstonden uit werkelijke belevenissen, gevoelsbelevenissen die alle mensen van alle tijden ten deel zijn gevallen. Vestdijk geeft daarvoor de volgende verklaring:

Tot het tweede of derde levensjaar leeft het kind in een sfeer van verbondenheid met alles, in een sfeer van totaliteit, geheel onbewust natuurlijk. Zijn liefde stroomt uit naar alles wat zijn verrukking gaande maakt, of dit nu de moeder is, zijn speelgoeddier of een oude schoen. Het kind voelt zich omringd door een allesomvattende liefde, en de moeder staat hierin centraal. Zij beschermt het kind, verjaagt vijanden zoals honger of kou of pijn en staat borg voor de totale veiligheid. Dit is de gevoelsbelevenis die ons allen ten deel viel, een belevenis waaraan we geen bewuste herinneringen hebben, maar die zich met zóveel kracht in ons onderbewustzijn heeft genesteld, dat zij de bron werd voor het optimale geluk, dat door de verschillende hogere religies wordt voorgespiegeld.

Uit de moederlijke sfeer van het onbewuste geluksbeleven ontwikkelt zich het bewustzijn. Het kind dat opgroeit‘Valt’ als het ware uit de onbewuste totaliteit; het wordt zich personen en dingen bewust en gaat naar aard en vermogen alles om zich heen onderscheiden en waarderen. Als bij de opgroeiende mens het verlangen naar duurzaam geestelijk geluk, naar religieus geluk sterk is, zal hij bij het volwassen worden hieraan werken. Lang niet iedereen voelt zich hiertoe geroepen, maar wie wél naar het hoogste wil streven heeft een lange en moeilijke weg te gaan (zo'n weg ging bijvoorbeeld Ghandi.)

Ook op de gewone weg naar de volwassenheid ondervindt de mens tal van belemmeringen, en de voornaamste hiervan is de ouderbinding (bij de religieuze gelukszoeker is de ouderbinding eveneens het moeilijkste obstakel). Het is de binding aan de ouders, met wie het kind in trouwhartige symbiose samenleeft, maar aan wier invloed het zich zal moeten ontworstelen wil het geestelijk volwassen worden. Het zal zich moeten verzetten tegen een al te autoritaire vader die te lang wil blijven heersen en het zal de beschermende macht van de moeder moeten loslaten. De ouders op hun beurt zullen het kind ook moeten loslaten, want het moet op eigen kracht zijn weg gaan vinden. Dit is heel in het kort de psychologische gang van zaken bij de groei van kind tot volwassene, bij alle mensen van alle tijden.

De mens die naar een religieuze staat streeft (religieus dus niét in de betekenis van ‘gelovig’), moet verder reiken dan de ‘gewone’ volwassenheid. Hij moet méér dan volwassen worden: hij moet wijs worden, integer, betrouwbaar, hulpvaardig, liefdevol, hij moet kortom karakteradel verwerven, hij moet tot voorbeeld worden.

> *‘De mens die naar een religieuze staat streeft, moet verder reiken dan de “gewone” volwassenheid. Hij moet méér dan volwassen worden’*

Religieuze eindstaat

De psychologische gang van zaken naar de geestelijke volwassenheid in de hierboven geschetste religieuze zin, werd in de oudheid ingekleed in mythen. De strijd met de ouders staat hierin centraal en komt in vele variaties voor. De vader kreeg gestalte in allerlei machtsfiguren die bestreden moesten worden, óf in wijze, leidende figuren die het kind behulpzaam waren op zijn weg naar de zelfstandigheid. De moeder werd gepersonifieerd in een vrouwelijke figuur, vaak ‘grosze Mutter’

genoemd, wier liefde verstikkend kon zijn, maar die ook nieuwe levenskracht kon schenken. Het kind dat de religieuze eindstaat bereikte werd in de mythen voorgesteld als held. Over dit alles is natuurlijk nog heel veel te vertellen, maar we willen ‘Die Zauberflöte’ begrijpen en wenden ons met het verkregen inzicht in de psychologische gang van zaken bij de groei tot optimale geestelijke volwassenheid, tot de beroemde opera.

Veel is duidelijk: we hebben hier te maken met een mythe in de bovengeschetste, religieuze betekenis. De vaderfiguur is Sarastro, de priester die de religieuze eindstaat heeft bereikt en heerst in de Wijsheidstempel van Isis en Osiris. Hij wil dat de jonge prins Tamino zijn opvolger wordt en helpt deze door de beproevingen heen. De moederfiguur is de Koningin van de Nacht, wier liefde verstikkend is omdat zij haar macht niet wil prijsgeven. Zij wil haar dochter, die door Sarastro uit haar nacht is bevrijd (zijzelf spreekt van ‘geroofd’), terughebben en geeft Tamino de opdracht om haar terug te voeren.

De prins en de dochter worden elkaars geliefden. Tamino is de held die, gesteund door Pamina's liefde, de beproevingen doorstaat en waardig bevonden wordt om de Wijsheidstempel te betreden. Dit is in het kort de gang van zaken in ‘Die Zauberflöte’. Toch blijven er nog genoeg vragen over. Hoe moeten we de macht en de liefde en de wijsheid van Sarastro bezien, en hoe de macht en de liefde van de Koningin van de Nacht?

Liefde en macht

We wenden ons weer tot Vestdijk, die ons een verhelderend inzicht heeft geschonken in het functioneren van de macht en de liefde in de menselijke geest. De erotische drift en de machtsdrift worden door hem de beide allesbeheersende polen van ons driftleven genoemd, en dat betekent dat al onze menselijke emoties hierbij zijn onder te brengen. Aan beide driften ligt liefde ten grondslag. Bij de erotische drift gaat de liefde van het Ik af naar de ander of het andere, en wordt zichtbaar als partnerliefde, ouderliefde, kinderliefde, vriendschap, verering, liefde voor de natuur, de wetenschap, de kunst, enz. enz. Bij de machtsdrift wordt de liefde gericht op het eigen Ik en dan hebben we te maken met eigenliefde, die gemakkelijk ontaardt in machtsdrift, heerszucht, egoïsme, onderwerping van anderen, enz., enz. Het verschil tussen erotische drift en machtsdrift, of tussen liefde en macht is dus gelegen in de richting van de liefde: van het Ik af, of naar het Ik tóe. De liefde kan heel gemakkelijk van richting veranderen. Kinderen bijvoorbeeld zijn boos op elkaar, het Ik wordt verdedigd, maar even later spelen ze weer, de liefde vindt haar weg weer naar de ander en het spel. Bij volwassenen gaat dat wat stroever; in een conflictsituatie kan de liefde dagenlang als eigenliefde in het Ik gevangen blijven. Eerst als de behoefte aan verzoening sterk wordt, verandert de liefde van richting.

Een ander voorbeeld brengt ons dicht bij ‘Die Zauberflöte’ De moederliefde voor het zeer jonge, hulpeloze kind wordt geheel beheerst door de eros, - alle liefde en zorg gaat uit naar het kind en daar is natuurlijk niets tegen in te brengen.

Maar als het kind opgroeit, wil het zijn eigen boontjes gaan doppen en dan keert het zich van de moeder af. De moeder kan nu twee dingen doen: zij kan haar liefde

sublimeren en het kind bijstaan bij het zelfstandig worden. Zij zal daartoe haar beschermende liefde moeten vervangen door een minder primitieve vorm, een vorm die zelfverloochening inhoudt en respect voor het opgroeiende kind, een vorm kortom die de allesomvattende, universele liefde van de religieuze eindstaat nabij komt. Maar zij kan ook haar liefde richten op het eigen Ik om haar primitieve, moederlijke macht te behouden. Zij zal dan het kind beletten om zich op eigen kracht te ontwikkelen en het in een belemmerende omarming vasthouden. In het eerste geval is haar liefde sterkend en in het tweede verstikkend.

Resumerend zien we dus dat in het prille begin macht en liefde niet te scheiden zijn omdat de allesomvattende, beschermende moederliefde voor het kleine kind noodzakelijk is, - en dat in de religieuze eindstaat macht en liefde ook één zijn. Want wie zijn Ik verrijkt door inzicht, kennis, begrip, wijsheid, zelfverloochening, kortom door karakteradel, veredelt zijn machtsdrift zodanig dat deze niet meer is te

onderscheiden van de universele liefde. Bij de Christusfiguur waren macht en liefde één. Het offer van zijn leven is evengoed te verklaren vanuit de drang tot zelfbevestiging en zelfoverwinning, als vanuit zijn liefde voor de mensheid. En bij Ghandi waren macht en liefde één. We noemden hem reeds.

'Nu wij dit alles hebben ingezien, houden de gebeurtenissen in "Die Zauberflöte" weinig raadselachtigs meer in.'

Innerlijke strijd

Maar op de weg van kind naar volwassene, naar méér dan volwassene, op de weg van de moederliefde naar de universele liefde, deze moeizame tocht vol hindernissen, wordt de mens heen en weer geslingerd tussen macht en liefde, die in steeds wisselende gedaanten elkaars plaats innemen. Want in het praktische leven zijn macht en liefde vaak moeilijk van elkaar te onderscheiden. De mens weet soms niet of de machtsdrift in hem spreekt of de liefde. Bijvoorbeeld: drijft machtsdrift hem als hij zijn kind zijn wil oplegt? Of is het liefde voor zijn kind, aan wie hij eisen moet stellen, omdat hij het wil zien opgroeien tot een goed mens? Hoe dit zij; wie de moeilijke weg naar optimale volwassenheid wil gaan, wie de onbewuste totaliteit, waar macht en liefde *nog* één waren, heeft verlaten om te streven naar de bewuste totaliteit, waar de beide drijfveren *weer* één zijn, heeft veel innerlijke strijd te voeren. Een innerlijke strijd die in de vele mythen door een uiterlijke strijd zichtbaar wordt. Zo ook in 'Die Zauberflöte'.

De koningin van de Nacht, de 'grosze Mutter', heeft haar liefde niet gesublimeerd. Deze bleef in de primitieve sfeer en de Koningin grondvestte hierop haar macht. Haar 'rijk' werd hierdoor vijandig aan dat van Sarastro. Maar in wezen, zo hebben we begrepen, bestáát er geen vijandschap tussen de beide 'rijken'. Uit de primitieve liefde, die nu eenmaal de bron is van álle liefde, kan de universele liefde opbloeien als een plant waarvan wortels en top elkaar voeden. Isis en Osiris belichamen de universele liefde, die hier wijsheid heet en die uit de primitieve liefde is voortgekomen, omdat daar alle liefde uit voortkomt.

De Koningin had haar liefde kunnen sublimeren door haar dochter los te laten en Tamino niet in haar macht te trekken. Zij had de beide voor het hogere voorbestemde zielen hun eigen weg moeten laten volgen, - dan was er geen strijd ontstaan tussen haar en Sarastro. Maar dan was er ook geen 'Zauberflöte' geboren!

Hoe dit alles zij - nu wij inzicht hebben gekregen in het functioneren van de macht en de liefde in de menselijke geest, nu wij hebben ingezien hoe macht en liefde ongemerkt elkaars plaats kunnen innemen, en dat alleen een bewust inzicht in dit psychische fenomeen ons kan helpen om onze machtsdrift te veredelen, om ons kortom wijzer te maken, - nu wij dit alles dank zij Vestdijks diepgaande psychologie hebben ingezien, houden de gebeurtenissen in 'Die Zauberflöte' weinig raadselachtigs meer in.

Het is nu duidelijk dat de Koningin haar primitieve macht wil versterken door haar opdracht aan Tamino om haar 'geroofde' dochter te 'bevrijden' uit Sarastro's macht.

Zij stelt de toegewijde kinderliefde van haar dochter op de proef door haar het wapen in handen te geven waarmee zij Sarastro moet doden. Maar zij heeft zich vergist in de sterkte van haar macht. En zij heeft zich ook vergist in de kracht van de liefde van de twee jonge mensen voor

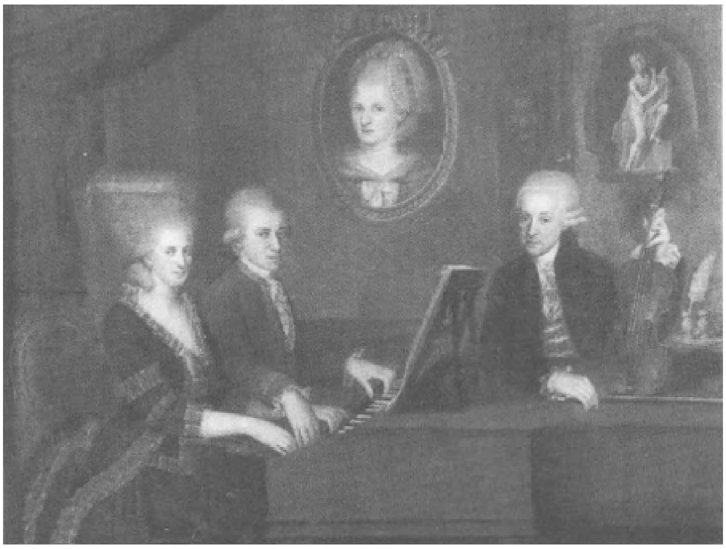
elkaar. De beide gelieven verlaten haar verstikkende invloedssfeer en gaan op eigen kracht, gesterkt door elkaars liefde en geholpen door de toverfluit, door de gevaren heen en worden opgenomen in de Wijsheidstempel.

De fluit

In veel sprookjes en mythen komen magische instrumenten voor, en de fluit is hiervan het meest populair.[4.] Er zijn talloze verhalen over haar lokkende werking op wilde dieren en demonen, maar we vinden ook overleveringen die het bezweren van boze geesten en natuurgeweld door de fluit tot onderwerp hebben. De fluit kan dus dreigende krachten oproepen, maar zij kan deze ook bezweren. Deze tegenzstrijdigheid is echter ogenschijnlijk, want met het zojuist verworven inzicht dat macht en liefde elk ogenblik elkaars plaats kunnen innemen en moeilijk te scheiden zijn op weg naar de geestelijke volwassenheid, weten we dat er geen wezenlijke tegenstrijdigheid is tussen de ‘lagere’ en de ‘hogere’ driften, of tussen de primitieve en de universele liefde.

Wilde dieren en demonen en boze geesten en natuurgeweld, al of niet reëel, roepen emoties op die het hele scala van liefdesmogelijkheden in de menselijke geest kunnen bespelen. De liefde kan in de primitieve sfeer van het eigen Ik blijven, en tot agressie of verstarrende angst leiden, maar zij kan zich ook verwijden in de richting van de universele liefde. Alleen dit laatste is vruchtbaar gezien vanuit het religieuze eindstation.

Veel symbolen worden tegenstrijdig geduid, we wezen er in het begin op, maar alleen met een helder inzicht in het functioneren van de macht en de liefde in de menselijke geest kan het duiden van symbolen klaarheid brengen.



De magische fluit in de opera wordt welgeteld zeven maal bespeeld door Tamino, en alle malen trekt zij, als een magneet, de liefde in de goede richting, de richting van de universele liefde. Zij vertolkt Tamino's dankbaarheid als hij hoort dat Pamina nog leeft en dat hij haar kan redden. De wilde dieren die bij de fluittonen verschijnen zijn allerminst dreigend; zij dansen alleen maar vol vreugde en geven Tamino's

gevoelens weer. (In de mythen worden innerlijke gevoelens in beeld gebracht; er werd reeds op gewezen.) De wilde dieren verdwijnen weer als de fluit zwijgt. Tamino speelt hierna nog driemaal, kort na elkaar, en de naderbij komende Papageno antwoordt met zijn vogelfluitje. Deze treedt even later te voorschijn met Pamina, maar de vereniging van de twee gelieven wordt verhinderd door Monostatos met zijn slaven, wier boze bedoelingen echter worden lamgelegd door het klokkenspel van Papageno. Ze verwijderen zich dansend en zingend. Als Tamino, veel later, nogmaals op zijn fluit blaast uit verlangen naar Pamina, komt deze naar hem toe, maar Tamino moet krachtens zijn belofte zwijgen, hoe zwaar hem dit ook valt. Hij fluit voor de zesde maal om de

dreigende leeuwen te laten verdwijnen die Papageno in een overmoedige bui heeft uitgedaagd, en de laatste, de zevende maal bezweren de fluittonen de elementen: de twee gelieven komen veilig door vlammen en woeste golven heen om te worden opgenomen in de Wijsheidstempel.

Het klokkenspel van Papageno bewerkt hetzelfde als de fluit, alleen op minder bewogen momenten. We zagen dat de klokjes de boze bedoelingen van Monostatos veranderden in dansen en zingen, en als Papageno wat later de klokjes bespeelt uit verlangen naar een ‘Weibchen’ verschijnt zij ook, eerst als een oude vrouw maar even later als Papagena. Zij wordt echter van hem weggevoerd omdat hij haar nog niet waardig is. Veel later drijft Papageno's wanhoop om het wegblijven van zijn ‘Weibchen’ hem naar de strop, waarmee hij aantoont dat ook hij de dood niet schuwt (ook Tamino trotseerde de dood, zijn zwaarste beproeving). Als Papageno zijn hoofd in de strop wil steken, komen de kinderen hem herinneren aan zijn klokkenspel, dat hij vergeten had. Hij bespeelt het voor de derde maal en dan verschijnt Papagena, hem thans waardig.

Papageno behoort niet tot de weinigen die hun geluk zoeken in hoge geestelijke waarden. Hij zoekt, evenals het gros der mensheid, zijn geluk in aardse genietigingen, die geenszins worden aangewezen door de hooggestemde zielen, maar waardig bevonden worden om in de voorhof der tempel te verwijlen en daar gelukkig te zijn met hun aardse verlangens: eten, drinken, kindertjes.

> *‘Gezien vanuit het perspectief van de religieuze totaliteit, de volmaakte eindstaat, is de mens altijd maar “half”: óf man óf vrouw’*

De ‘halve’ mens

Er zijn nog enkele punten die om opheldering vragen. Wat voor functie hebben de kinderen in ‘Die Zauberflöte’ en waarom zijn Isis en Osiris samengesmolten tot een goddelijke eenheid? We gaan voor de derde maal te rade bij Vestdijk, want in *De Toekomst der Religie* heeft hij ook dit duidelijk gemaakt. Hij heeft zich namelijk afgevraagd waarom het volmaakte voorbeeld, of de volledige mens, of de normatieve mens, dit religieuze ideaalbeeld dus, - dat hij aan de hand van de cultuurfilosoof Leopold Ziegler uit de verschillende overleveringen heeft opgegraven als de‘eeuwige mens’ - geen betrekkingen onderhoudt met het seksuele. In de overleveringen rond de Christusfiguur, die ons als ‘eeuwige mens’ het meest vertrouwd is, is er althans nergens sprake van, maar ook bij andere ‘eeuwige mensen’ komt een geslachtelijke verhouding niet voor.

Vestdijk kwam tot de conclusie dat de in de totaliteit levende ‘eeuwige mens’ zich niet kán inlaten met de seksualiteit, omdat dan het begrip totaliteit op hem niet meer van toepassing zou zijn. Hij zou zich uitleveren als‘half’ mens - óf man, óf vrouw -, waarmee hij zijn volledigheid zou verliezen.

Wanneer we de seksualiteit wat nader gaan bezien, zegt Vestdijk, dan moeten we het kind weer te hulp roepen, het kind dat we eens waren en dat model stond voor de vorming van het begrip totaliteit. Een model dat geenszins volledig was, maar dat

in zijn volle omvang gold voor zijn erotische gevoelens. Het erotische leven van het kind is op de totaliteit gericht; alles wat zijn verrukking gaande maakt, krijgt zijn overgegeven liefde. Het erotische leven van de volwassene spitst zich toe op de sexe. Maar toch zijn in de geslachtelijke liefde de gevoelens zeer sterk, extatisch, allesoverheersend, 'totaal'. Deze gevoelens vormen de inhoud van de geslachtsdrift, het doel is de

voortplanting. Er is in de seksualiteit een wanverhouding tussen de inhoud en het doel, of tussen de beloften en de verwezenlijking. De splitsing van de eros in een kinderlijke helft en een volwassen helft - gezien vanuit het streven naar het volmaakte einddoel - maakt de seksualiteit 'half', d.w.z. dat de erotische gevoelens van de geslachtsdrift, ondanks de 'totale' gevoelsbelevenis, slechts een gedeelte van de totaliteit laten beleven.

Aangezien het kind in ons slechts in laatste instantie onze religieuze behoeften bepaalt, ontwierpen de religieuze denkers van vroeger een voorbeeld, een 'eeuwige mens' die in zijn symbolische dubbelgeslachtelijkheid - hij komt vaak voor als een hermafrodiet - boven die breuk in ons biologisch wezen staat.

Isis en Osiris, vrouw en man, bovendien zuster en broer, symboliseren de goddelijke eenheid die aan de breuk in het biologische wezen van de mens ontstegen is.[5.] Gezien vanuit het perspectief van de religieuze totaliteit, de volmaakte eindstaat, is de mens altijd maar 'half': óf man óf vrouw.

Gezien vanuit dezelfde gezichtshoek zijn kinderen niét 'half', ze zijn 'goddelijker' dan volwassenen omdat ze nog niet ten offer zijn gevallen aan de sexualiteit, omdat ze nog een eenheid zijn, nog niet 'half' zijn geworden. Hiermee is de vraag beantwoord wat de functie van de kinderen is in 'Die Zauberflöte': zij zijn krachtens de eenheid in hun wezen de aangewezen figuren om de weg naar het goddelijke einddoel te wijzen, de weg naar de Wijsheidstempel van Isis en Osiris.

Hiermee zijn de raadselen van 'Die Zauberflöte' tot klaarheid gebracht.'Die Zauberflöte' is een religieuze opera, die op psychologisch juiste verhoudingen berust.

Eindnoten:

1. Kurt Pahlen, *Wolfgang Amadeus Mozart, Die Zauberflöte*. Mainz-München 1988, 6e dr.
2. Alfons Rosenberg, *Die Zauberflöte, Geschichte und Deutung von Mozarts Oper*, München 1964 Jacques Chailley, *La flût enchantée, opéra maçonnique*, Parijs 1968
   Siegfried Morens, *Die Zauberflöte, Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten - Antike - Abendland*. Münster-Köln 1952
   Jean Terrasson, *Sethos, histoire ou vie tirée des monuments, anecdotes de l'ancienne Egypte; ouvrage dans lequel on trouve la description des initiations aux mystères égyptiens, traduit d'un manuscript grec*, 1731 In het duits vertaald in 1732 en 1778 A.J. Liebeskind, *Lulu oder die Zauberflöte*, in: CM. Wieland, P.H. von Einsiedel en A.J. Liebeskind, *Dschinnist n oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*, Winterthur 1789, deel III p. 292-351
3. S. Vestdijk. *De Toekomst der Religie*, Arnhem 1965, 4e druk.
4. H. von Bächtold-Stäubli (Hrsg.) *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlijn 1927-1942, deel VI p. 1577-1598

5. H. von Beit, *Symbolik des Märchens*, Bern 1960, deel I p. 494 noemt het godenpaar Isis en Osiris als voorbeeld van de dubbelgeslachtelijke god, die de mannelijke en de vrouwelijke natuur in zich verenigt.

Ron Elshout
Requiem, een brief

Schiedam, 14 juli 1991

Lieve E,

> Het absolute, hij nam het nu aan in de verste en lichtste toekomst.
> (L. Couperus, *Metamorfose)*

Terwijl het Requiem door de kamer schalt, schrijf ik je dit levensteken uit de jenerverstad, op luttele afstand van het huis waar op 19 januari 1894 dominee François Haverschmidt om 10 uur des ochtends hangend aan het gordijnkoord van zijn bedstede zich voorgoed in de armen van zijn worgengel begaf. De in hem huizende dichter Piet Paaltjens had hem al eerder verlaten. De tekenen van zijn laatste strijd moeten zichtbaar zijn geweest, 'doordat hij met zijn schoenen aan het schot heeft bekrast'. Heer geef hem eeuwige rust. Die worgengel van hem, - dat moet de kracht 'der wanhoop en radeloosheid' (preek uit 1892) geweest zijn. In zijn laatste preek, enkele maanden voor zijn dood, zei hij: 'Ik kan niet, ik mag niet, want ik geloof het niet meer.' 'Wat mij het oog doet glinsteren, dat gaat geen schepsel aan', maar laat ik het zó zeggen: er is een half decennium of daaromtrent geweest dat ik den ouden François begreep tot aan het gordijnkoord.

Er bestaat niet veel of het raakt aan iets anders - in het hoofdstuk over Haverschmidt gebruikt Jeroen Brouwers (in: *De laatste deur)* het woord 'levenslast'. Een aantal jaren geleden raakte dat woord mij aan. 'Levenslast' is 'worgengel' is 'de zwartste der dagen' is 'lacrimosa dies illa', dit is: dag van tranen.

Precies één jaar geleden, lacrimosa dies illa, bevond ik mij niet in Amsterdam alwaar Hans Faverey ter aarde besteld zou worden, maar begaf ik mij per auto, onderweg begeleid door het enig aanwezige cassette-bandje: Mozarts Requiem, eerst naar een expositie van werken van Salvador Dali in een Arnhems museum en daarna naar het Delerwoud en daar 'heb ik mij verloren gelopen.' 'Alsof ik mij schaamde.'

Die drie namen, Faverey, Dali, Mozart, - lux aeterna luceat eis, dit is: het eeuwige licht schijnt op hen, raken mij, raakten mij speciaal die dag aan. Hoe? Zij vormen te zamen, met anderen, een web waarin ik, klein spinnetje, wel eens een vliegje of een lichtkevertje mag verschalken. Faverey: 'Het web ontslaat de spin // van haar verplichtingen; de spin / blijft in het web zitten.' Waarom?

Een opvoeding schijnen sommigen te genieten, anderen te krijgen of niet. Of je wilt of niet. Muzikaal ben ik 'dus' een leek. Religieus ben ik 'dus' een leek. Een leek is eeuwigdurend naïef en, noodgedwongen, autodidact, alhoewel ik later mijn 'vaders' nog wel gevonden heb.

Het 'goddelijke' bestond niet of was een abstractie uit de bijbel, - een boek dat na één keer lezing, evenals andere boeken, meestal 'thrillers', net zo goed weg kon. Dan had je het uit. Nú bezit ik een bijbel. Erfstuk van mijn grootmoeder, die voorin het 'familieregister' bijgehouden heeft tot en met mijn zoon. Ook bezit ik nog een doos met 78-toeren platen, de Rigoletto van Verdi. Mijn grootvader en zij moeten dus ooit van klassieke muziek gehouden hebben en 'iets' van het goddelijke gehoord hebben. Na haar verscheiden diende haar aanstaande verrassing muzikaal opgeluisterd

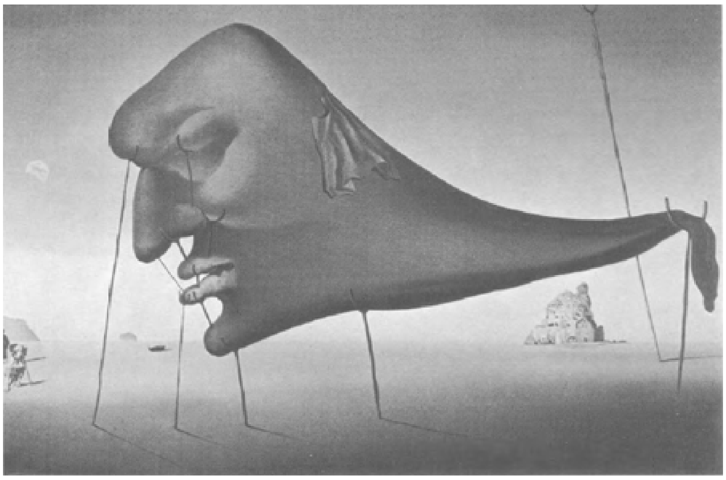
te worden. Met enige passende melodieën. Klassieke. Drie stuks. In uitvoeringen van James Last. Kyrie eleison, dit is: Heer ontferm u over ons. Levenslast. Ach, sommige erfelijke zaken slaan 'wel eens' een generatie over. Overigens geldt dat ook voor dit wat vergeelde papier waar ik op schrijf; het werd in hetzelfde kastje gevonden als die bijbel.

Het goddelijke

Het bezoek aan de Dali-expositie was deels een verzinsel om niet in Amsterdam te hoeven zijn ('Ik besta, dus ik lieg'), deels de inlossing van een ereschuld. Dali behoorde tot de eerste schilders die ik ontdekte; de reactie van het autodidact je van toen is heden ten dage niet beter weer te geven dan met citaten uit Faverey's reeks over een andere schilder,

Adriaen Coorte; daarbij bijvoorbeeld denkend aan Dali's *Slaap*, een door krukken ondersteund stuitend Gorgonenhoofd, en zijn ‘weke horloges’; ‘Door zichzelf omstuwd; omstold; en weer ontstold.’ ‘Niet anders kunnende geldigheid.’ ‘Het in zijn nu verblijvend hier.’ ‘Elke idee die zich heeft ingeslikt.’ En: ‘Alles zo// vanzelfsprekend dat het/ zich bestaat; niet aflaat/ te vragen: wie ben jij;/ wat wil je. Waarheen// en waartoe.’

Dali's dubbelbeelden: Een hond is een schaal is een strand, - ‘Al het zichtbare ging open.’ Zijn Christus van St. Jan van het kruis; god bestond, althans het goddelijke bestond, althans dit was schilderen. Als het goddelijke bestond, dan zat het in de hand van een man van wiens naam wel spottend *A vida Dollars* gemaakt werd. En, wist ik jaren later in Arnhem (je verliest wel enige naïveteit) die tot op zijn sterfbed lithopapier heeft gesigneerd, zodat zijn discipelen nog een poosje verder konden. De meestér-fantast bezat wel èrg veel levenskracht c.q. scheppingsdrift. Of: scheppingsdrift c.q. levenskracht. Of: scheppingskracht c.q. levensdrift.



Salvador Dali, Slaap

De eerstgenoemde reden voor het bezoek aan Arnhem keerde zich in het museum tegen me. Dat had ik kunnen weten, de leek had zich in de loop der tijd welíiets bijgeleerd. ‘Natuurlijk’ hingen er litho's van Dali en ‘natuurlijk’ waren er enkele ‘Don “Quichotte”s’ bij, - Don Quichotte was één van Faverey's favoriete boeken. Lichamelijk in Arnhem, geestelijk in Amsterdam. Weg. Per auto, cassette aan (Cunfutatis maleditis, flammis acribus addictis), naar het Delerwoud, waar geen rode wouw boven de bosrand behoefde te verschijnen om mij tot spitsmuis te slaan. ‘Alsof ik mij schaamde.’ Alsof ik mij niet geschaamd zou hebben in Amsterdam. Ik was de dichter te veel verschuldigd. In de loop van dat halve decenium ben

ik zijn werk blijven lezen en herlezen. Evenals de eerste ontmoeting met ‘Dali’ trof mij zijn werk als een zweepslag. De kennismaking dateert uit 1977: *Chrysanten, roeiers:* ‘heb ik soms / zo kunnen verlangen / naar de binnenzee in mij. / dat ik mij haast een zich / verstotende was geworden.’ ‘Tussen dood / en leven springt / zelfs geen vlo.’ Hier keek ik opnieuw in een spiegel. Als er iets van het ‘goddelijke’ bestond, dan schuile dat óók in de hand van deze dichter. Jammer alleen dat het, gebukt onder levens lasten, jaren zou duren voordat het tot me doordrong dat ‘weinig doet er toe’ niet als een mij van pas komende uiting van nihilisme gelezen diende te worden, maar als het tegengestelde daarvan: *zelfs* weinig doet er toe. In 1985 hernam Faverey dit motief, om het me uit te leggen, zo leek het wel: ‘Waar het om gaat, / ik herhaal het: om / vrijwel niets.’

Faverey heeeft zich (net als Dali) met àl zijn scheppingskracht tegen de dood verzet; soms hilarisch: ‘Met een zwaar geblinddoekte mol // de mist in -. Wat doen? // (Ik voel hier niets voor).’ En:‘De vrouw in de badkuip verzet / zich wel en niet tegen het / wegslurpende in de trechter.’ Maar in de één na laatste bundel, die eerst *Tegen het vergeten, tegen de dood* zou gaan heten, is er een grote mate van ernst: ‘Dezelfde weigering, dagelijks / herhaald, zich te laten sterven.’

De stem van God

Faverey's laatste bundel (*Het ontbrokene*) is geschreven in het aangezicht van de naderende dood en opnieuw troffen me de scheppingskracht en levensdrift, die in de laatste bundels vaak ‘god’ lijken te heten en samenvallen met Faverey zelf, als zweepslagen; tot in de laatste regels:

> ‘Laat de god die zich in mij verborgen houdt
> mij willen aanhoren, mij laten uitspreken,
> voor hij mij met stomheid slaat en mij
> doodt waar ik bij sta, waar jij bij staat.’
>
> Requiem aeternam dona eis,
> lux aeterna luceat eis,
> kyrie eleison.

De leek hoorde muziek en stond aan de grond genageld. Wat was dit? De stem van god? Dat zinnetje zou hij jaren later bijna letterlijk van de lippen grissen van de Salieri uit *Amadeus*, de film. Maar dan zou hij al veel van zijn naïveteit kwijt zijn en de mythe van de film doorzien. Ook in de muziek bleek de absolute van het absolute te bestaan. De leek kon echter niet geloven dat het hier om een requiem ging, de woorden begreep hij niet en de muziek was, hoewel doordrongen van de dood, veel te vitaal. Hij sloeg aan het vergelijken. Fauré's Requiem bijvoorbeeld. Zo te horen was de dood voor Fauré een abstractie om koel in te berusten. Bij Mozart echter is de haast, de gejaagdheid, de onrust hoorbaar (zoals die van Van Gogh zichtbaar was op zijn laatste schilderijen, zoals Dali's ‘handtekening’ op het laatst bijna alleen nog een streep was). Voor hem was de dood geen vage abstractie. ‘Mozart had een vaal paard waargenomen en die daar op zat, zijn naam was de Dood...’

En ook bij Mozart de verbijsterende scheppingsdrift om

Zonder begeerte, zonder hoop
op beloning, ook niet uit angst voor straf,
de roekeloze, de meedogenloze schoonheid

te fixeren waarin leegte zich meedeelt,
zich uitspreekt in het bestaande.

Evenals Dali werkte hij over de dood heen. Ondanks de obsessie dat hij vergiftigd zou zijn, zijn zienderogen afnemende krachten, de naderende dood, schreef hij door en legde op zijn sterfbed aan Süssmayr, één van zijn discipelen, uit hoe het Requiem na zijn dood afgemaakt moest worden (ten behoeve waarvan deze Mozarts handtekening moest vervalsen).

Zijn laatste woorden waren geen woorden, maar paukenslagen. Zwanezang. Levensles. Levenskracht.

Als altijd, je

R.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in letteren

Door de film *Amadeus* van Milos Forman is de tweede naam van Mozart pas echt een begrip geworden. Wolfgang en Constanze spreken elkaar in die film voornamelijk aan met *Wolfy* en *Conny* in wat Amerikaanse acteurs waarschijnlijk voor een Weens accent houden, dus de film had ook nog heel anders kunnen heten, maar de regisseur heeft wijselijk voor Amadeus gekozen.

Het opmerkelijke aan die naam is dat Mozart helemaal niet zo heette, althans niet officieel. Hans van Maanen schrijft in zijn *Kleine encyclopedie van misvattingen* (Boom, 1990): ‘Op 27 januari 1756 werd in Salzburg gedoopt Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart. De 27ste januari is de feestdag van Johannes Chrysostomus, Joannes Theophilus Pergmayr was de peetvader van het kind.’

Het woord waar het hier om gaat is ‘Theophilus’, een Griekse naam die letterlijk vertaald ‘door God bemind’ betekent. De componist bediende zich echter van deze betekenisvolle naam in twee andere talen, Latijn en Duits. Van Maanen: ‘Mozart vertaalde Theophilus meestal in Amadeo, Amadé of Amadè. Soms verduitste hij het tot Gottlieb, maar de naam Amadeus gebruikte hij slechts zeer zelden.’

Spelen met namen, in verschillende talen of met dubbele betekenis, wordt ook in de literatuur graag gedaan. Een schoolvoorbeeld daarvan is de roman *The loved one* (1948) van de Engelse auteur Evelyn Waugh. De ‘beminde’ uit de titel is de term waarmee over een overledene wordt gesproken op *Whispering Glades*, de dierenbegraafplaats waar de roman speelt. Een van de werkneemsters op het uitvaartcentrum of - zoals ze daar heten - een *funeral hostess*, is Aimée Thanatoganos. *Aimée* is de Franse vertaling van ‘beminde’, *the loved one*, maar ook haar achternaam is bewust gekozen. Hij is opgebouwd uit twee Griekse woorden: *thanatos* betekent‘dood’ (en komt o.m. voor in Vestdijks *Thanatos aan banden)* en *genos* is ‘geslacht, generatie’.

Een van de aardigste grappen met namen is te vinden in de fabuleuze anti-oorlogsroman *Catch 22* (1955) van Joseph Heller. Het boek speelt ergens in de Tweede Wereldoorlog op een eilandje ergens in Italië. De hoofdpersoon, Yossarian, ligt in een veldhospitaal en dient zich nuttig te maken door de brieven die soldaten naar huis schrijven te censureren op militaire informatie. Uit pure verveling begint hij juist andere delen van de brieven met zwarte inkt onleesbaar te maken, eerst elk bijwoord en bijvoeglijk naamwoord, dan alles behalve de lidwoorden en ten slotte alles na de aanhef, zodat nog slechts *Dear Mary* leesbaar blijft. Hij is wel zo verstandig dat niet onder zijn eigen naam te doen; hij signeert voor dat werk met Washington Irving en, als hij daarop uitgekeken raakt, Irving Washington.

> *‘Spelen met namen, in verschillende talen of met dubbele betekenis, wordt ook in de literatuur graag gedaan.’*

Washington Irving was een Amerikaans auteur (1783-1859), die zelf een vaardige hand had van namen kiezen. Hij debuteerde onder het pseudoniem Jonathan Oldstyle en publiceerde o.m. *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.; crayon* is kleurkrijt, een gebruikelijk attribuut bij schetsen. Tot zijn bekendste werk hoort *A History of New York from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty* (1809),

zogenaamd geschreven door Diedrich Knickerbocker. Dat was een satirisch werk over de gewoonten en zeden van de Nederlandse kolo-

nialisten, maar bevatte zulke rake typeringen dat Irving, op dringend verzoek van de Nederlandse gemeenschap, in latere drukken flink schrapte.

Een andere methode die een schrijver tot zijn beschikking heeft, is het spelen met initialen. Algemeen wordt *David Copperfield* (1849-50) beschouwd als Charles Dickens* meest autobiografische roman. Dat is niet in het minst omdat daarin gedetailleerd de traumatische periode beschreven wordt dat de tienjarige Charles in een donkere, stinkende fabriek moest werken, omdat zijn vader wegens schulden in de gevangenis zat. Die zeer persoonlijke band met de roman spreekt ook uit de initialen van de hoofdpersoon, die dezelfde zijn als die van de auteur.

Een recente naamspeling vond ik in het Sexnummer van het literaire tijdschrift Optima (achtste jaargang, no. 4). Daarin schrijft Optima-redactrice Suzanne Holtzer een 'Brief aan Shirley Holmes'. Niet alleen kan de klankovereenkomst met Sherlock Holmes de lezer(es) nauwelijks ontgaan, ook zijn de initialen van de geadresseerde identiek aan die van de afzendster. Beide elementen komen samen in de zinsnede waarin Suzanne zich richt tot Shirley, 'mijn alter ego, die bewezen heeft over een analytisch vermogen te beschikken.'

Het verrassendste voorbeeld uit de Nederlandse literatuur is dat van Renate Dorrestein. *Renate* is Latijn voor 'wedergeborene', een naam die niet zelden door ouders gegeven wordt aan een kind dat geboren wordt nadat eerder een kind van diezelfde ouders overleden is. Toen Renate Dorrestein in 1982 een vaste rubriek ging schrijven in het weekblad Viva, deed zij dat onder pseudoniem. Zij koos daarvoor het Frans voor wedergeborene: *Renée*.

Peter van den Hoven
Het lied van de kolenman
Over de (jeugd)poëzie van Wiel Kusters

> *Jeugdpoëzie mag dan voor kinderen bedoeld zijn, soms begrijpen volwassenen er ook iets van. Of nog. En andersom: sommige gedichten zijn ook voor kinderen geen onbekend terrein.*
> *Peter van den Hoven over de vage grenzen tussen kinderen en grote mensen.*

In 1985 debuteerde Wiel Kusters, die tot dan toe zeven boeken met en over poëzie voor volwassenen publiceerde, als dichter voor kinderen met *Salamanders vangen*. Uit die bundel komt het gedicht ‘Oma’:

> Vroeger ging ik bij mijn oma
> plinten stoffen, iedere week.
> Oma kon niet goed meer bukken,
> bij iedere buk kreeg zij een steek.
>
> Met een doekje om de vinger
> kroop ik haar vier muren langs.
> Onder de tafel, achter stoelen
> ging ik zo op stofjesvangst.
>
> Het is nu heel wat jaren later.
> Ik kruip nooit meer door een kamer.
> Oma's huis is er niet meer.
> Het moest bukken voor de hamer.

Voldoet dit gedicht aan de kwalificatie ‘kindergedicht’? Volgens Frank Herzen, in een recensie naar aanleiding van de bundel, is dat niet het geval:

> Naar mijn mening is dit geen kindergedicht. Het is een reflectie, een terugblik van een volwassene naar zijn jeugd. Een kind verkeert niet in de situatie van de derde strofe: wat kan het weten van afbraak (‘bukken’ is trou wens gezocht) van oma's huis? Het gaat alleen op stofjes jacht, en daaruit zou een gedicht ontstaan. Dichten voor kinderen is nu eenmaal in de huid van het kind kruipen, wat betekent dat men de grenzen van dat kindzijn niet moet overschrijden met dingen die er niet waren of zijn.[1.]

Het lijkt me mogelijk op deze nogal stellig verwoorde opvatting van Herzen een en ander af te dingen. Hij gaat ervan uit dat een gedicht pas tot kindergedicht wordt, als de dichter zich weet te verplaatsen in de belevingswereld van het kind, en daarbij als het ware zijn eigen volwassenheid - zijn gedachten en gevoelens - buiten beschouwing laat. De grenzen van het kindzijn mogen niet overschreden worden, zo stelt hij. Wat precies onder die grenzen moet worden verstaan, is overigens vaag. Maar ze blijken in Herzens optiek duidelijk en herkenbaar aanwezig. Hij gaat kennelijk uit van de veronderstelling dat alleen kinderen het kindzijn kunnen beleven. Volwassenen hebben daar geen deel (meer) aan.

Daarmee worden kinderlijke gedachten en gevoelens exclusief verbonden met het kindzijn en dat lijkt mij een ontoelaatbare beperking. Kinderlijkheid wordt op die manier opgesloten in een hok waar volwassenen buiten staan. Kindheid en volwassenheid zouden aldus door een duidelijke grens van elkaar te scheiden zijn, een opvatting die bepaald lijkt door de traditionele ontwikkelingspsychologische leeftijdsfasen, en voorbijgaat aan eigentijdse inzichten (denk bijvoorbeeld aan het werk van Lea Dasberg, Guus Kuijer en Alice Miller).

Volwassenen, meent Herzen, hebben de mogelijkheid zich te verplaatsen in de belevingswereld van kinderen, maar omgekeerd is dat blijkbaar niet mogelijk.

Maar waarom niet?

Waarom zouden kinderen zich niet kunnen

verplaatsen in een volwassene die schrijft over zichzelf, gebaseerd op zijn kinderlijke én volwassen gedachten, gevoelens, herinneringen? Het is een onderschatting van het kindzijn, te denken dat de kinderlijke beleving zo volstrekt in zichzelf besloten en solipsistisch is, dat ze blijft staan voor een bepaalde leeftijdsgrens en geen oog en oor zou kunnen hebben voor wat volwassenen denken en voelen.

Als op het gebied van de inhoud en de literaire vorm (aangepaste taal, beperking van het abstractieniveau) aangesloten wordt bij wat kinderen kunnen bevatten - en ze kunnen vaak heel wat meer bevatten dan volwassenen denken -, waarom zou een gedicht als 'Oma' dan niet door zowel kinderen als volwassenen gelezen en gewaardeerd kunnen worden? De beelden, gevoelens, ervaringen die in het gedicht aangereikt worden, zullen door ieder anders geïnterpreteerd kunnen worden, maar dat geldt voor elk individu, waarbij de scheiding kind - volwassene er net zomin toe doet als die tussen jongens en meisjes of mensen met kort en met lang haar.

Gesloten deur

Uit *Het veterdiploma*, Kusters' tweede bundel kindergedichten, uit 1987, citeer ik het gedicht 'Niemand thuis':

> Mijn moeder is een boterham
> die wil dat ik haar bijt.
>
> Mijn vader is een strenge klok
> maar komt zelf niet op tijd.
>
> Hier sta ik, voor een dichte deur.
> Ik kan het huis niet in.
>
> Ik heb nog net één boterham.
> De torenklok slaat acht.

In dit gedicht verplaatst de dichter zich door middel van de anekdotiek die hij kiest - thuiskomen voor een gesloten deur - naar de concrete belevingswereld van kinderen; elk kind heeft iets dergelijks wel eens meegemaakt. Volgens Herzen zou dit dus wél een kindergedicht zijn, omdat er een goede identificatiemogelijkheid is. Maar wie kijkt naar het taalgebruik, de literaire vormgeving, ziet in vergelijking met het gedicht 'Oma' grote verschillen.

Niemand thuis' verrast door een metaforisch taalgebruik waardoor er een sterke spanning tussen de anekdote en de betekenis ervan ontstaat (moeder - boterham, vader - strenge klok). Het gedicht wordt daardoor complexer en vereist een andere leeservaring. Woorden krijgen een nieuwe inhoud mee, en er is opeens een andere uitleg mogelijk en dat maakt dat bijvoorbeeld in de laatste twee zinnen bij de woorden ‘boterham’ en ‘torenklok’ andere betekenissen meeklinken. De concrete anekdote gaat aan het schuiven en vertoont een meerduidigheid, waardoor je het gedicht kunt ondergaan (de beelden intutief op je in laten werken),

maar ook kunt interpreteren (er een bepaalde inhoud aan toekennen). De door de dichter gearrangeerde relatie tussen de woorden zet de lezer op het spoor van zo'n ontdekkingsreis, maar laat het resultaat van die tocht over aan de individuele lezer.

We kunnen concluderen dat dit gedicht, in vergelijking met 'Oma', wat taalgebruik betreft 'moeilijker' is, een sterker beroep doet op creatief denken en taalgevoel, terwijl de anekdotische inhoud direct en probleemloos aansluit bij de beleving van kinderen.

Is 'Niemand thuis' nou wel of geen kindergedicht? De onmogelijkheid op deze vraag een precies antwoord te geven, laat nog eens zien hoe dubieus Herzens mening is.

Ook uit *Het veterdiploma* is het gedicht 'De kolenman' afkomstig:

> Zijn hoofd is een vaas.
> Zijn ziel is een kind.
>
> Zijn borst is van leem.
> Zijn adem is de wind.
>
> Zakken vol steen.
> Gruis draagt de wind.
>
> Hij sjouwt door mijn droom
> en noemt mij zijn kind.

Of dit gedicht vanuit een kinder- dan wel een volwassenenperspectief is geschreven, is onduidelijk. Maar dat doet er ook niet toe. Hier valt de metaforische geladenheid eveneens op, maar de beelden zijn van een concreetheid en directheid die voor iedereen (nieuwe) betekenisassociaties mogelijk maakt, ook als de lezer - kind of volwassene - onvoldoende steun heeft aan de inmiddels verdwenen werkelijkheid van kolensjouwer en mijnwerker waaraan in de titel wordt gerefereerd. Iedereen die kan lezen kán dit lezen en zich dus laten verrassen door Kusters' poëtisch vermogen om woorden en betekenissen onder spanning te zetten. Op welke wijze dat gebeurt en met welk resultaat, is afhankelijk van het individuele leesproces en heeft niets te maken met leeftijdsgrenzen. 'De kolenman' is niet een gedicht voor kinderen of volwassenen, maar is in de eerste plaats poëzie; pogingen tot nadere identificatie als die van Frank Herzen zijn dan ook tot mislukken gedoemd.

> *'Waarom zouden kindergedichten heldere plaatjes moeten zijn. Waarom zou je daarin niet mogen spelen met die boeiende kracht van de taal waarmee je net aan dingen kunt raken waar je eigenlijk niet bij kunt.'*

In een interview naar aanleiding van het verschijnen van *Salamanders vangen* zegt Kusters met zoveel woorden dat hij er zich tijdens het schrijven bewust van was dat de gedichten een aanknopingspunt bij de wereld van kinderen moesten hebben, maar dat hij in de eerste plaats wist dat het poëzie moest worden:

> Ik vind dat kinderen zich lezend bewust mogen worden van het feit dat taal niet alleen een instrument is om de werkelijkheid mee te beschrijven, maar dat het ook materie is waarmee je iets kunt doen. (...) Je moet niet

nalaten datgene met taal te doen dat samenhangt met de mogelijkheid de dingen in de wereld en in jezelf te onderscheiden. Het bezwaar dat kinderen de beelden dan niet meer snappen, geldt ook voor volwassenen die poëzie lezen. En toch kan het zo zijn dat je intuïtief geraakt wordt. Waarom zouden kindergedichten heldere plaatjes moeten zijn. Waarom zou

je daarin niet mogen spelen met die boeiende kracht van de taal waarmee je net aan dingen kunt raken waar je eigenlijk niet bij kunt. Dat is nou het verschil tussen poëzie voor kinderen en anekdotes op rijm.[2]

Versteende herinneringen

Kusters' woorden maken iets duidelijk van zijn poëticale positie. Een gedicht als ‘De kolenman’ zou zonder problemen opgenomen kunnen worden in een bundel voor volwassenen. In feite heeft hij iets dergelijks ook gedaan. ‘Zelf gehoord (in mijn kamer)’ is een intrigerend maar ook raadselachtig gedicht uit *Salamanders vangen* (door Remco Ekkers gebruikt voor een *close reading* in een instructief opstel over kinderpoëzie[3]). Het komt onder de titel ‘Kinderkamer’ voor in zijn derde bundel voor volwassenen, *Hoofden* (1981). Daarmee laat Kusters zien dat gedichten elkaar kunnen becommentariëren en dat zijn werk voor kinderen niet los gezien mag worden van dat voor volwassenen.

‘De kolenman’ is om nog een andere reden interessant. Het verwijst naar Kusters' autobiografie, die voor een goed begrip van zijn werk niet absoluut noodzakelijk, maar wel van belang is. Vooral in zijn eerste gedichten is het vroegere Limburgse kolenland - Kusters groeide op in de mijnwerkerswijk Spekholzerheide in Kerkrade - meer dan een toevallig decor. *Een oor aan de grond* (1978), *De gang* (1979) en in iets mindere mate *Hoofden* (1981) zijn bundels waarin de realiteit van de mijnwerkers, een half leven werkend onder de grond, in karakteristieke en contrastrijke beelden naar boven wordt gedolven. De dichter keert terug naar zijn jeugd - met een grootvader en vader die beiden mijnwerker waren en de beruchte ziekte silicose (stoflongen) opliepen - en in de debuutbundel leidt dat tot een cyclus gedichten waarin de

vader-zoon relatie centraal staat. Kusters probeert in die en in andere gedichten de tijd te overbruggen en het verleden als steenkool op te graven. In sterk explorerende poëzie zoekt hij zich een weg de diepte in en tracht de kloof tussen toen en nu, tussen dood en leven, tussen boven en onder, te overbruggen. Steeds is het spanningsveld tussen die verschillende niveaus voelbaar. De contradicties worden aangescherpt tot symbolische tegenstellingen en krijgen de kracht van autonoom werkende metaforen.[4.]

Zo staan er in de bundel *De gang* (een titel die zowel ‘tocht’ als ‘schacht’ betekent) zinnen die herinneren aan een concrete werkelijkheid - de vader die als mijnwerker thuiskomt:

> Je bent omhoog gekomen uit een wand met vissen
> een zee vol bomen
> een wrak in een luchtdichte fles

De vader brengt fossielen voor zijn zoon mee:

> jij kwam thuis met fonkelende stenen
> een mythe die geen woorden nodig had.

Maar tegelijkertijd worden de woorden ontdaan van hun anekdotiek en richten ze zich op een andere werkelijkheid: het bewustwordingsof scheppingsproces van het gedicht zelf.

‘Achteraf bezien,’ zegt Wiel Kusters in een

commentaar op zijn gedichten, ‘is het een merkwaardige wereld waarin ik als kind geleefd heb. Een wereld waar tegelijkertijd een wereld onder zat en die voortdurend meetrilde. Vanaf mijn jeugd al wist ik dat er nog iets onder de grond was. (...) Gedichten zijn (ook) versteende herinneringen, opgevist uit het duister. Vondsten die je innerlijk hebt gedaan.’[5.]

Kusters' gedichten kunnen beschouwd worden als verhalen uit de diepte, zijn jeugd, de zwarte onderwereld, waarin verdwijnen, eindigheid en dood, terugkerende verticale wegwijzers zijn. Zoals in het titelgedicht uit *Hoofden*:

> ik was niet gek, ik was al acht
> (...)
> ‘Ik zie hoofden, hoofden
> in manden de grond in gaan.’

‘Gedichten zijn versteende herinneringen, opgevist uit het duister. Vondsten die je innerlijk hebt gedaan.’

Weerwerk

Wiel Kusters wordt wel een moeilijk, hermetisch dichter genoemd die een voorkeur heeft voor ‘autonome’ poëzie. Het is zeker dat lang niet alle gedichten zich even eenvoudig prijsgeven, maar wie de moeite neemt in de geheel eigen wereld van deze dichter onder te gaan, ontdekt dat deze kwalificatie vaak onterecht is. Wel is het zo dat hij door zijn compacte en doordachte taalgebruik poëzie schrijft vol dubbelzinnigheden en gelaagdheden, die van de lezer weerwerk verwachten. En wie hem volgt, blijft volgen, ook in zijn bundels columns, notities en anekdotes over mijnen en mijnwerkers, merkt hoe hij zichzelf blijft en tevens verandert.[6.]

Dat is bijvoorbeeld te zien aan twee verzamelingen gedichten: *Kwelrijm* (1983) en *Het leven op stoomschepen* (1986), waarin hij pogingen doet los te komen van het ondergrondse - al wordt er diep in de buik van stoomschepen steenkool gebruikt...

In Kwelrijm krijgt de evolutie van zijn dichterschap uitdrukking in de speelsheid waarmee hij allerlei vormverkenningen uitvoert. Naast het vrije vers vinden we nu bijvoorbeeld ‘vormvaste’ gedichten als het kwatrijn en het rondeel, terwijl er opvallend veel liedjesachtige poëzie in staat die herinnert aan kinderspel en kinderrijm.

In een lezing over anonieme kinderrijmen heeft Kusters eens opgemerkt:

> Er bestaat ogenschijnlijk een kloof tussen onze kinderversjes en de poëzie die we als volwassenen lezen en schrijven. Die afstand zou zo groot niet hoeven zijn. Goede poëzie heeft met name haar magische kant gemeen met het kindergedicht. Zij respecteert het raadsel, wat nog iets anders is dan dat zij raadseltjes opgeeft.[7.]

In *Kwelrijm* - waarvan de letterlijke betekenis een soort raadsel is waarin het antwoord geraffineerd is opgesloten - klinkt deze visie door in meerdere gedichten, bijvoorbeeld in de reeks ‘Het graf van Dubois’, dat besloten wordt met dit grafschrift:

Tombe

Tobbe dobbert
in de aarde
in de branding
in schuim.
Tobbe dobbert
in de aarde.

Dit gedicht maakt overigens duidelijk dat de dichter trouw blijft aan zijn voornaamste thema: de spanning tussen onderen bovenwereld. Ook in recent werk, zoals in de in 1989 verschenen bundel *Laatst*[8.], is Kusters' preoccupatie met aan de ene kant de speelse, schijnbaar eenvoudige vorm van het kinderlied en aan de andere kant de in uiterste beknoptheid samen-

gevatte meerduidigheid, aanleiding tot prachtige, contrastrijke, melodieuze poëzie:

Zwarter het water
witter het ijs.
Zouter de tranen
zoeter de wijs.

'In al deze onderwerpen sluit Kusters aan bij de wereld van kinderen, maar weet die in plaats van te copiëren een verrassende kwartslag te draaien, waardoor je er plotseling heel anders tegenaan kijkt dan je gewend bent te doen.'

Kwartslag gedraaid

K*welrijm* kan beschouwd worden als de poëtische opmaat voor de eerste gedichten voor kinderen, die vanaf 1985 verschenen. De associatieve speelsheid, de gevarieerdheid in inhoud en vorm en de functionaliteit van ritme en rijm zijn aantoonbaar geëvolueerd uit zijn werk voor volwassenen, en dat geeft nog eens aan dat bij Kusters de scheiding tussen poëzie voor grote en kleine mensen overwonnen is. In onderwerpen als de dood van een geliefde poes, dromen, grootouders, jarig zijn, verliefdheid:

Ik zit wel eens te staren
en dan zegt moeder:
Hela, rare!

of onderwerpen als de jeugdarts, kermis, toneelspelen, bivak, het museum, verstoppen onder tafel:

Ik weet nog wel
ik was drie of vier
toen ging de wereld
op een kier.

dierenliefde, of wat leuk en niet leuk is op school:

Toneel en zingen kan ik best
maar aan het vogelnest
heb ik de pest

kortom, in al deze onderwerpen sluit Kusters aan bij de wereld van kinderen, maar weet die in plaats van te copiëren een verrassende kwartslag te draaien, waardoor je er plotseling heel anders tegenaan kijkt dan je gewend bent te doen. En steeds is er het verrassende taalgebruik:

Je borst
is al bijna
met z'n tweetjes
(...)

Het is met name het suggestieve beeld en de spanning van het samengaan van lichtheid en zwaarte, van simpelheid en gelaagdheid, van extraverte en meditatieve regels, die vooral de wat langere gedichten de moeite waard maken.

Zowel *Salamanders vangen* als *Het veterdiploma* werd door Joep Bertrams geïllustreerd met verbluffend knappe tekeningen. Vooral in de eerste bundel weet hij een soort surrealistischwiskundige poëzie in zijn tekeningen te leggen, waardoor ze de gedichten eerder in een eigen taal becommentariëren dan, zoals meestal gebeurt, ze van plaatjes te voorzien. Het is opvallend hoe Bertrams' ingenieuze tekeningen alluderen op het thema onder-boven, dat ook de poëzie van Kusters beheerst. Zo staan op het

omslag van *Salamanders vangen* twee kinderen aan de rand van een sloot. Dat wil zeggen: het spiegelbeeld van hen in het water is er wel, maar zelf zijn ze er niet...?[9]

'Kusters' poëzie, of die nu door kinderen of volwassenen wordt gelezen, is zo boeiend omdat ze het raadsel respecteert.'

Verbondenheid

Kusters' poëzie, of die nu door kinderen of volwassenen wordt gelezen, is zo boeiend omdat ze, in zijn eigen woorden, het raadsel respecteert. Dat lijkt me essentieel voor zijn poëtica. Zijn uitgesproken verbondenheid met de humoristische, magische wereld van het anonieme kinderrijm is daarop gebaseerd en krijgt soms expliciet vorm, bijvoorbeeld in het gedicht 'Lieve cactus':

Alle planten krijgen water.
Van dat water uit de kraan.
Maar de cactus die krijgt prik.
Wie mij uitlacht krijgt de hik.

Ook in de bundel *Koninklijke Sfinx* (1989) komt deze verbondenheid tot uiting. *Koninklijke Sfinx* is een kleine verzameling van veertien nonsensrijmen die misschien niet in eerste instantie voor kinderen zijn bedoeld - althans niet zo zijn uitgegeven - maar die bij nadere beschouwing precies díe kenmerken bevatten die poëzie 'anoniem', dat wil zeggen voor iedereen maken. Want is 'Inspiratie' nu een kindergedicht of poëzie voor volwassenen?

Mijn hart slaapt in de rechterla,
de harteklop rust links.
En als ik op mijn borstkas sla,
ontwaakt daarin de sfinx.

En wat te denken van het gedicht 'Vlag'?

Een vlaggemast houdt
vlaggen vast.
Een windvlaag vindt dat
ongepast.

Maar als de vlag
gestreken wordt,
is er geen windvlaag meer
die mort.

Dan wappert fier en vrij
de wind:
er is geen vlag die hem
nog bindt.

Moeten we dat nu als een eenvoudig, anekdotisch gedicht karakteriseren - omdat het naar een herkenbare realiteit verwijst - of gaat het hier om een andere, meer complexe

autonome werkelijkheid, die van het gedicht of het dichten zelf? Want wie - was het Leo Vroman? - zei ook alweer dat het rijm het regelmatig klapperen van de vlag is?...

Met Remco Ekkers, Leendert Witvlied, en in mindere mate Ted van Lieshout en Johanna Kruit - eveneens dichters bij wie de scheidslijn tussen jeugd en volwassenheid er niet of nauwelijks toe doet - is Wiel Kusters een vertegenwoordiger van de moderne, naoorlogse jeugdpoëzie die via Annie M.G. Schmidt en Willem Wilmink in een nieuwe fase is beland. Kusters' werk is daarvan een intrigerende en welluidende illustratie, zoals, tot slot, dit ‘Lied’ nog eens laat zien. Het is afkomstig uit *Koninklijke Sfinx* en kan gelezen worden als een pregnante samenvatting van de belangrijkste inhoudelijke

en vormtechnische kenmerken van zijn poëtica. Poëzie die klinkt als het lied van de kolenman:

De kooltjes in de kolenkit
zijn van het kolengilde lid.

Aan ieder kooltje komt een eind,
wanneer het door de schouw verdwijnt.

Zo'n kooltje weet dat zelf dan niet
en zingt ontroerd het gildelied.

Alle gedichtenbundels van Wiel Kusters die in dit artikel werden genoemd, verschenen bij uitgeverij Querido, behalve *Koninklijke Sfinx*, nonsensrijmen; Bonnefantenmuseum (Cahiers Le Rose du Bleu), Maastricht 1989.

Eindnoten:

1. Frank Herzen, ‘Geen kindje spelen maar kind zijn, nieuwe kinderpoëzie van Diet Verschoor en Wiel Kusters’, in: Elsevier's Magazine, 6 juli 1985.
2. Petra Weeda, ‘Kindergedichten hoeven geen heldere plaatjes te zijn.’ Interview met Wiel Kusters in: Jonas, nr. 6, 15 november 1985.
3. Remco Ekkers, ‘Van nonsens tot verwondering’, in: BZZLLETIN 134, maart 1986. Zie ook: Harry Bekkering, ‘Van poesie tot poëzie, het kindervers’, in: *De hele Bibelebontse berg*, de geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden, Amsterdam 1989, p. 389. Verder: Roel Siegers, ‘Wiel Kusters’, in: *Kritisch Lexicon van de Jeugdliteratuur*, Alphen aan de Rijn/Groningen, oktober 1989.
4. In zijn vrijdagse poëziecolumn (de Volkskrant, 21 december 1990) schrijft Kees Fens over de kracht van metaforen: ‘Metaforen hebben het vermogen een woord met een zeer groot aantal verwijzingen op te laden. De macht van de metafoor reikt tot ver buiten het gedicht; hij brengt die buitenwereld binnen bereik en betekenis van de beeldwereld. Elk gedicht beslaat daardoor een veel grotere ruimte dan de wereld die erin verwoord wordt, de woorden ervan gaan veel meer relaties aan dan ze op grond van hun betekenis kunnen. Elke regel is daardoor veel te groot voor de enkelvoudigheid van zelfs een gecompliceerde gedachte en te gecompliceerd voor de smalheid van zelfs het zuiverste gevoel.’
5. Ben Herbergs, ‘“De revolutie in de poëzie is vorig jaar niet doorgegaan”, de Limburgse dichter Wiel Kusters verlaat het carboon’, interview met Wiel Kusters in: Vrij Nederland, 8 augustus 1981.
6. Wiel Kusters, *Het mijnmuseum* (notities), Amsterdam 1981; *Een bezoek aan de leermijn* (notities), Amsterdam 1984.
7. Wiel Kusters, ‘Moet je horen’, causerie gehouden op 14 oktober 1988, ter gelegenheid van de presentatie van *Een koetje en een kalfje*, een verzameling kinderrijmpjes samengesteld en geillustreerd door Marie-Cècile Pulles, Helmond 1988.
8. Zie over de bundel *Laatst* onder andere: Peter Yvon de Vries, ‘Wiel Kusters, dichter’, interview met Wiel Kusters in: De Tijd, 13 oktober 1989, en Huub Beurskens, ‘Vergaarden’, over de gedichten van Wiel Kusters, in: De Revisor nr. 4, 1990, p. 64-69.
9. Voor de tekeningen in *Salamanders vangen* ontving Joep Bertams in 1986 een Zilveren Penseel.

James Brockway
‘Doodgaan moet een ongelooflijk groot avontuur zijn.’
In gesprek met Beryl Bainbridge

In verband met het verschijnen van de jongste roman van Beryl Bainbridge, *Een ongelooflijk groot avontuur* (Uitgeverij Bzztôh), heb ik de schrijfster thuis opgezocht. In deze roman heeft zij geput uit haar eigen ervaring als jonge actrice aan het bekende Playhouse-theater in Liverpool, haar geboortestad.

An Awfully Big Adventure, kandidaat voor de Bookerprijs, is haar twaalfde boek. Stof genoeg dus voor een gesprek. Eerst echter iets over haar werk in het algemeen.

Ambivalentie

Hoe komt het dat de romans van Bainbridge zo'n bijzonder eigen karakter hebben? Aan welke eigenschappen ligt het, dat ze anders lijken dan ‘gewone’ romans en direct herkenbaar zijn als van haar hand? Ligt het aan het soort mensen dat zij ten tonele voert? Ligt het aan de manier waarop zij haar onderwerpen presenteert - een manier van presenteren die vaak doet denken aan het toneel of de film - dat wil zeggen, vlug, vlot, met meestal korte scènes en veel actie? Of ligt het aan haar visie op het leven en de mensen? Zij wordt immers meestal als humorist gezien, een humorist die vooral de absurde kanten van mensen en hun doen en laten etaleert - maar daarbij ook de donkere lagen, de psychologische onderlagen, waardoor het soms kan gebeuren dat de lezer plots van humoristische naar gewelddadige scènes en zelfs doodslag wordt geleid. Of ligt het aan haar stijl, haar speciale taal, haar eigen stem? Bainbridge laat zien hoeveel er te bereiken valt met de spreektaal, met alledaagse uitdrukkingen, die sterk beeldend en komisch kunnen zijn. Het ligt - vanzelfsprekend - aan al deze elementen, die in haar werk een geheel vormen. Maar daarmee zijn wij er nog niet. Wat Bainbridge zo eigen is, wat aan haar schrijven zo'n fascinerende toets verleent, is een ambivalentie die in al deze ingrediënten schuilt. Die ambivalentie is geworteld in het milieu waaruit Bainbridge afkomstig is. Het betreft hier een laag van de Britse bevolking die ook wel in het zuiden van Engeland en in Londen voorkomt, maar die men vooral in de grote industriesteden van het noorden aantreft. Het is een laag die bestaat uit geschoolde arbeiders, kleine ambachtslieden en middenstanders, die, hoewel ze het economisch nogal krap hebben, een sterk gevoel van eigenwaarde koesteren, een eigen, kritische kijk op hun medemensen en een nogal scherpe humor hebben en er een strenge moraal op na houden. In het Engels bestaat een uitdrukking voor de levenshouding die hieruit ressorteert: ‘working-class respectability’. Hoogstwaarschijnlijk is deze levenshouding een produkt van het tijdperk van koningin Victoria.

Stel nu dat een meisje met veel fantasie in dit milieu geboren wordt, een meisje dat steeds bezig is in het gewone leven ‘toneel te spelen’ en in haar verbeelding te leven. Dat is nu de ambivalentie - de tegenstelling haast - die de schrijfster Beryl Bainbridge en haar romans typeert en die van haar werk iets aparts maakt.

Kleurrijk

In haar romans is de handeling niet altijd in de omgeving van haar jeugd geplaatst, dat wil zeggen in Liverpool in de jaren vlak na de tweede wereldoorlog. Dit was echter wel het geval met de eerste twee romans waarmee zij in het begin van de jaren zeventig meer dan de gewone aandacht trok - met *Harriet said...* en *The Dressmaker*, de laatste ook kandidaat voor de Bookerprijs. In haar derde roman, *The Bottle Factory Outing*, vindt de handeling in Londen plaats, in de huidige omgeving van de schrijf-

ster, in Camden Town. In deze roman ziet de lezer zich omringd door het - deels Italiaanse - personeel van een fabriek, waar Bainbridge zelf werkzaam is geweest. Het gebouw staat aan het eind van de straat waarin zij thans woont. Toch zijn dezelfde factoren aanwezig als in haar vorige romans. En als men Camden Town kent, zal men inzien dat dit hèt milieu is voor een schrijfster als Bainbridge. Het is een drukke, rommelige, levendige buurt met een kleurrijke bevolking. Al in de jaren dertig, toen ik er af en toe kwam, was dit het geval en thans, met de immigranten, is het nog drukker en kleurrijker geworden.

In enkele van haar volgende romans - *Sweet William* en *Injury Time* - herkent men dezelfde Londense omgeving en sfeer. In *Een ongelooflijk groot avontuur* zijn wij echter terug in het Liverpool van haar jeugd en zoals duidelijk wordt uit het onderhoud dat ik haar heb afgenomen, zijn de belevenissen van de hoofdfiguur, de jonge Stella, grotendeels gebaseerd op haar ervaringen in de wereld van het theater. Tegelijkertijd doet de sfeer thuis, waar Stella door een oom en tante is grootgebracht, direct denken aan de 'working-class respectability'. Haar oom en tante zijn oprecht, naïef, bekrompen, maar niet zonder grappige trekken.

Buffel

Een ontmoeting met Beryl Bainbridge lijkt op een avond in het theater. Eens, in 1978, toen ik bij haar op bezoek was, liet ze plotseling een pistool tegen het plafond knallen als demonstratie van de manier waarop een vrouw zich op straat tegen aanvallers moest verdedigen. Deze keer, na een lunch en een opgewonden conversatie in een Italiaans restaurant, laat zij me voorgaan als wij door haar voortuin naar haar woning lopen. Als de zwarte voordeur opengaat word ik begroet door een enorme buffel. Een echte, maar dan opgezette buffel, die meer dan de helft van de hal in beslag lijkt te nemen.

Hoewel ik in West-Afrika, Egypte en India ben geweest, had ik nooit gedacht dat een buffel zo groot kon zijn. Minstens drie meter lang, wellicht nog iets langer. En de omvang van dat beest! Ik klop op zijn holle buik als ik probeer mij een weg naar binnen te banen en roep: 'Echt?'

'Wat dacht je? Maar je kende Ben al, nietwaar?' Nee, Ben de Buffel ontmoet ik hier voor het eerst, hoewel ik weet dat haar woning vol met curiosa is gestopt als de rekwisietenkamer van een oud theater. Ik weet al dat kunstbenen hier en daar uit de wanden steken en dat er in de badkamer, naast het bad, een nu wat bouwvallig geworden, in het zwart gekleed beeld staat, dat haar moeder moet voorstellen. Ik weet ook dat iedere wand met schilderijen en foto's en bric-à-brac van allerlei aard is versierd. Maar de opgezette kip die nu van het plafond boven de trap bungelt en de rode, levensechte telefooncel die onder dezelfde trap staat, zijn voor mij ook nieuw. Wij zijn bij Beryl Bainbridge thuis. Wij zijn in theaterland.

Vooral de eerste helft van Een ongelooflijk groot avontuur *zit vol kleine details over Liverpool na de oorlog en het leven hij het toneelgezelschap in het Playhouse-theater. Is de wens om dat verleden te herscheppen een aansporing voor je geweest?*

Zeer zeker. Ik heb nooit eerder over die dagen geschreven. Ik heb boekdelen gevuld over de tijd daarvoor en daarna, maar nooit over mijn jaren bij het Playhouse.

Wanneer was dat?

Van 1947 tot 1949. Even na de oorlog kwamen vele bekende acteurs na hun militaire dienst in de provincie spelen, om weer wat aan zelfvertrouwen te winnen voordat ze naar Londen vertrokken. En in die dagen kon het Playhouse de allerbeste opleiding bieden. Ikzelf werd geëngageerd te zamen met een jongeman die van een militaire academie was weggestuurd. Wij waren niet slechts manusjes van alles. Wij kregen boeken om te studeren. Wij zijn ook naar kunstgalerieën gestuurd en naar opvoeringen in andere theaters. Het was een echte opvoeding. Beter nog dan naar de universiteit gaan.

Je had nog nooit over het leven in het theater geschreven, geloof ik?

Ik had reeds drie romans geschreven waarin de handeling in Liverpool was geplaatst en ik dacht: Wat kan ik verder uit die tijd ophalen zonder in herhalingen te vervallen? Toen kwa-

men die jaren bij het theater aan de oppervlakte. Het schrijven van het boek liep prima, maar achteraf heb ik een fout bespeurd. Het verhaal had honderd pagina's langer moeten worden.

Beryl Bainbridge (foto: James Brockway)

Hoezo? De roman is niet korter dan jouw andere romans. Ongeveer tweehonderd bladzijden. Sommige zijn aanzienlijk korter.

Ja, maar in de eerste tachtig bladzijden van deze roman ben ik zo bezig met... met...

Met het tekenen van de achtergrond, het theaterleven, Liverpool?

Ja. Je begrijpt dat er in zo'n toneelgroep minstens vijftien spelers zitten. Nu, die allemaal in detail portretteren, dat was uitgesloten. Veel te veel. Maar toch moest ik acht of negen van hen schetsen voordat ik het verhaal echt op gang kon krijgen.

Schetsen. Lange beschrijvende passages zijn niets voor jou, nietwaar? Onder het lezen voel je hoe je steeds van de ene scène of figuur naar de andere springt. Wij zijn 'here, there and everywhere'.

Nee, lange beschrijvingen, dat is niets voor mij. Ik selecteer een paar sprekende details en werk daarmee.

Er zijn ook geen filosofische beschouwingen. Het is meer actie, flitsen, korte 'shots', net als bij de film. Je verhaal staat er propvol van, zoals je woning propvol voorwerpen is. En alles is heel visueel. Het is alsof deze roman de manier weerspiegelt waarop jij het leven ervaart.

Ik denk dat dat voor alle schrijvers geldt. De persoonlijkheid van de auteur is in een boek overal te voelen. Ja, ik ervaar het leven heel visueel. En ik wil nooit te lang doorgaan met een scène. Ook wil ik de lezer niet teveel verklappen. Hij moet zijn eigen weg vinden.

Zijn eigen conclusies trekken?

Ja, precies. Ik blijf er ook zelf buiten. Ik zeg nooit, zoals Dickens dat soms doet, 'Dear

reader...' Ik zeg nooit wat ik zelf vind van de manier waarop mijn figuren zich gedragen. Bij voorbeeld, Stella krijgt een opdracht om een telegram voor de regisseur te versturen. Zij is op een kinderlijke wijze verliefd op hem geraakt, maar hij ziet haar nauwelijks en heeft andere interessen. Als zij leest wat er in het telegram staat stuurt zij een heel andere boodschap en houdt dit geheim. Maar ik zeg niet waarom. Ik verklaar niks.

Ja, onder het lezen kun je je dikwijls afvragen: Wat wil deze Stella nu eigenlijk? Wat zijn haar drijfveren? Wat spookt ze nu uit? Het leven onder deze toneelmensen is ook voor haar vaak verwarrend en jij laat de lezer in haar verwarring delen.

Ja, dat is mijn methode. Stella is beland tussen een soort mensen dat voor haar heel nieuw is. Ze vertegenwoordigen een totaal andere sociale groepering. Dat was ook mijn eigen ervaring. Ik had boeken over zulke mensen gelezen. Ik wist dat ze bestonden maar ik had ze nooit ontmoet. En toch voelde ik me ook thuis onder hen, hoe anders ze ook waren dan de mensen die ik thuis kende.

Je voelt dat Stella er graag deel van wil gaan uitmaken. Voor haar is alles 'een ongelooflijk groot avontuur'.

Het is voor een groot deel mijn eigen ervaring. De enige echte verandering die ik heb aangebracht is, dat ik zelf als beginneling veel geluk en succes had en ik wilde geen succesverhaal van de roman maken. Dus ik heb van Stella een zeer ongevormd meisje gemaakt, dat nog veel te leren heeft - niet slechts over het toneel maar ook over het leven en de mensen. Door haar gebrek aan ervaring begrijpt ze niet altijd hoe alles in elkaar zit en krijgt ze de ene klap na de andere. Zij is niet zozeer 'stage-struck' als wel 'Struck by life itself'.

Het toneelstuk Peter Pan *door J.M. Barrie speelt een rol in je roman. Zelfs de titel van je boek heb je van* Peter Pan *overgenomen. Hoe belangrijk is dat stuk voor je verhaal?*

Van meer belang dan al het andere, geloof ik. Jarenlang liep ik rond met die uitroep van Peter: 'To die will be an awfully big adventure!' Ik dacht: 'Mijn God, wat een titel, wat een thema!' Bij veel schrijvers leidt het ene boek naar het volgende. Zo heb ik jaren geleden dat boek over een reis door Engeland gemaakt.

English Journey?

Ja. Dat boek is met opzet gebaseerd op het bekende boek met dezelfde titel van J.B. Priestley - uit 1934. In de jaren dertig hielden Priestley en verschillende andere auteurs zich met het tijd-thema bezig. Dat thema begon ook mij te interesseren en de tijd speelt ook een rol in *Peter Pan*. Ik dacht ook terug aan die jaren direct na de oorlog in Liverpool, met de gewonden...

Neergeschoten moeder

E*nkele van de mannen in je roman zijn in militaire dienst geweest en praten over hun ervaringen tijdens de oorlog.*

Ja, en in die dagen in Liverpool zag je overal mensen lopen die door de bombardementen op de stad verminkingen hadden opgelopen. Zij liepen met brandwonden aan het gezicht of hadden een arm of been verloren.

En de stad zelf?

Overal stonden ruïnes. Dus die tijd maakt ook deel uit van het boek. Toen dacht ik aan die 'zoekgeraakte jongens' in *Peter Pan*. Jongens die hun moeder kwijt zijn geraakt. In het begin was ik van plan van alle mannen in het verhaal 'zoekgeraakte jongens' te maken, met als held een jongen die Peter heette. Maar dat leek me achteraf te weinig origineel en tegelijkertijd te ver gezocht. Toen vond ik het derde thema voor de roman. Die jongens in *Peter Pan* zitten zonder moeder, maar als een van de jongens het meisje Wendy met Peter ziet komen aanvliegen, schiet hij haar neer. Dan zegt hij: 'Ik heb altijd naar een moeder verlangd en toen ik haar zag aankomen, schoot ik haar neer!' Dat leek mij, psychologisch gezien, fantastisch interessant. Kort daarna had ik een ongelukje thuis waardoor ik een kleine hersenschudding heb opgelopen. Onder invloed daarvan voelde ik een sterk verlangen om mijn gestorven moeder op te bellen. Zij was toen al jarenlang dood, en in mijn verwarring heb ik de tijdmelding aan de lijn gekregen. Dat gaf mij het thema van de...

Oppassen! Anders laat je teveel los over een van de geheimen in de plot.

O ja. Maar stel je voor, dat je geen zoekgeraakte jongen bent maar een zoekgeraakt meisje dat haar moeder is kwijtgeraakt en dat je ontdekt dat die moeder wel via haar stem te bereiken is... En in dat tijd-thema zit alweer een verband met *Peter Pan*. Peter is namelijk een jongen die het bestaan van de tijd wil ontkennen. Hij weigert volwassen te worden en is gevlucht naar Never-Neverland. Ik vind het alles bij elkaar een fantastisch, een verbluffend goed verhaal.

Peter Pan?

Nee! Mijn roman! Maar ik heb er te weinig tijd aan besteed... als ik maar twee jaar langer de tijd had gehad...

Wat dan?

Dan had ik misschien een meesterwerk geschreven. Maar... *it's a bloody good plot*!

En het boek is nota bene ook kandidaat geweest voor de Bookerprijs.

O, ik heb van die avond genoten! De andere kandidaten waren zo gespannen... maar ik ging er heen om van de avond te genieten en dat heb ik ook gedaan.

Break a leg!

Honderd pagina's langer, zei je. Welke thema's had je dan uitvoeriger behandeld?

Zeker het tijd-thema. En daarnaast het ambivalente in vaders. In *Peter Pan* is het de gewoonte dat dezelfde acteur de rol speelt van zowel Mr. Darling (de vader van Wendy en haar broers) als van de angstwekkende Kapitein Haak, die de kinderen in Never-Neverland bedreigt. Het schijnt een gespletenheid in vaders te illustreren. Ik had daar graag meer over willen schrijven.

Twee persoonlijkheden in één mens.

In je vader, maar ook, natuurlijk, in je moeder. Ik denk dat ik een van de toneelspelers in het verhaal te vroeg heb afgemaakt. En er gebeuren teveel ongelukken. Onder toneelmensen bestaat de uitdrukking ‘Break a leg!’ Je zegt dat om iemand geluk te wensen! Ik geloof dat ik teveel van mijn figuren op de een of andere manier een been heb laten breken, al is mij dat onder het schrijven niet opgevallen. Het gebeurde meer onderbewust.

Dus je was tevredener geweest als je de roman wat langer had gemaakt?

Niet ik... maar het was misschien bevredigender geweest voor de lezers. Ik denk dat ze er mogelijk meer aan hadden gehad, als ik wat meer had uitgelegd. Als ik maar de tijd had gehad.

Beryl Bainbridge
(foto: James Brockway)

Als je meer tijd had gehad?

Ja, maar daarmee bedoel ik niet dat iemand achter me staat met een grote zweep in z'n hand. Het komt door de wijze waarop ik werk. Ik lieg altijd tegen mijn uitgever. Als hij vraagt hoever ik ben opgeschoten, zeg ik, ‘Halverwege...’ terwijl ik nog moet beginnen. Als ik zeg: ‘Ik maak er 1 januari een begin mee’ begin ik

pas half juni en dan schrijf ik onafgebroken door in een toestand van volslagen paniek totdat alles in oktober klaarligt.

Heb je je ooit afgevraagd waarom je dat doet?

Ik moet onder druk werken. Ik ben nu met een nieuwe roman bezig en in het begin zei ik tegen mijzelf: ‘Ik wil nooit meer door die hel gaan. Dus ik moet 1 september beginnen.’ Waar zijn wij nu - vijf, zes december? Ik heb nog steeds geen woord op papier gezet...

Maar het boek bestaat al in je hoofd?

O, al maanden lang. Het zal over de ontdekkingsreiziger Captain Scott gaan, over zijn laatste, fatale expeditie naar de Zuidpool in 1912. Er zijn reeds tientallen boeken over die expeditie geschreven maar het mijne zal anders zijn. In die andere boeken is iedereen zo edel, nobel en oprecht. Het was daar de tijd voor. Ik zal strikt bij de waarheid blijven.

Scott was ook een soort Peter Pan. Naar de Zuidpool willen gaan - dat is alweer een vorm van ontsnappen aan de wereld en de werkelijkheid. J.M. Barrie komt er ook in voor. In een van zijn allerlaatste brieven heeft Scott aan Barrie geschreven, dat van alle mensen die hij gekend had, hij met hem de intiemste band voelde. Hij hield van Barrie. Het zal een lange reis zijn. En ik moet nog beginnen.

En dan is er nog mijn wekelijkse artikel voor de *Evening Standard*. Dat moet iedere week op woensdagochtend afgeleverd worden en ik maak er pas in de nacht van dinsdag op woensdag een begin mee. Maar om tien uur woensdagochtend ligt het klaar.

Altijd gelukt?

Altijd.

Daar heb je het dan! Het kan niet anders zijn dan dat dat jouw werkwijze is. Je hebt die hoogspanning nodig om je creativiteit aan de gang te krijgen.

Maar het is een echte martelgang. Een martelgang! Om vijf uur 's ochtends loop ik nog te ijsberen in de kleine kamer boven, mijn werkkamer, en ik roep ‘O God, o God, o God! Kon ik maar een kleine hartaanval krijgen, dan was ik uit deze hel verlost! Men zou de krant kunnen opbellen om me te excuseren.’

Ik denk dat je een zeer handige masochist bent. Op de een of andere manier geniet je van deze zelfmarteling.

Na afloop, als het stuk op de motorfiets onderweg naar de krant is, dan geniet ik pas. Een heerlijk gevoel.

Waarover schrijf je?

Van alles en nog wat. Ik mag zelf kiezen. In het begin beging ik een domme vergissing. Ik schreef over de politiek.

Waarom een vergissing?

Omdat ik niets van politiek weet en omdat het mij niet lukt mijn gedachten op dat gebied goed te ordenen. Dus nu schrijf ik erop los en verberg ik een kleine kern van

wijsheid ergens in de tekst. Bij voorbeeld: ‘Weg met de regering!’ De krant vindt het best. Ze denken: ‘Laat haar maar doorkletsen. Ze heeft toch geen flauw benul van de zaken waarover ze het heeft.’

Maar de krant moet wel tevreden zijn... hoelang ben je hiermee aan de gang?

Een jaar of drie. Ik ben in ieder geval tevreden. Het is een bron van regelmatig inkomen. Het geld rolt lekker binnen.

Binnenkort verschijnt een nieuwe roman van Beryl Bainbridge: *The Birthday Boys*.

Peter Swart
Paradise Lost
Over Roel Bossinks De Koning van het Meer

De Nederlandse thrillerschrijver Roel Bossink debuteerde drie jaar geleden met *Het Verdriet van Meijers* en werd direct al aangekondigd als de schepper van een serie. Met het zojuist verschenen *De Koning van het Meer*, inmiddels de vierde titel, is die belofte in ieder geval alvast ingelost. Bossink, nom de plume van een jeugdige Officier van Justitie uit het zuiden des lands, heeft zich in korte tijd een aparte plaats verworven in de kringen van het spannende boek. *Dromen van Kinderen* en het eerder dit jaar uitgekomen *De Loervogel* gaven een verdieping te zien van het vakmanschap waarvan de debuutroman reeds getuigde. Alledrie policiers met morbide accenten, maar zonder veel verdere thematische verwantschap. Men zou van een serieschrijver verwachten dat hij zich neerlegt bij een aantal beperkingen die aan het gekozen genre kleven. Bossink volstaat wat dat betreft welhaast met het absolute minimum: zijn hoofdpersoon, politieman Arend Smith, komt in ieder nieuw verhaal voor, geassisteerd door zijn medewerkers. Verder is het vergeefs zoeken naar de ingeslepen patronen en vertrouwde zinnetjes die de lezer in ander seriewerk de zo gewenste herkenning opleveren.

Het werk van een politieman is misschien niet altijd even enerverend, het kan afwisselend genoeg zijn; in werkelijkheid zo goed als in fictie. Als schrijver hoef je eigenlijk slechts een gerichte keuze te maken uit de beschikbare hoeveelheid diverse misdaden; een dankbare keuze die vooral zal worden ingegeven door de vertelmogelijkheden die in het verlengde ervan liggen. Zo kwamen er in Bossinks vorige boeken achtereenvolgens een dertienjarige (zelf)moordenares, een gekidnapte pasgeborene en een verkrachter centraal te staan. De setting was telkens oer-Nederlands, de psychologische karaktertekening van ondersteunende waarde en de gehanteerde stijl een subtiel instrument waarmee zeer uiteenlopende leefwerelden op geloofwaardige wijze werden neergezet.

> *'De verstrengeling van persoonlijke, zakelijke belangen en nooit onverdachte politieke activiteiten levert een ondoorzichtig en delicaat geheel op.'*

Dreigbrief

In *De Koning van het Meer* is er voor het eerst sprake van een internationale connectie: het openingshoofdstuk is een flashback die zich afspeelt in de Dominicaanse Republiek, maar ook in het heden blijken er interessante dwarsverbindingen met het vaderland te bestaan. Arend Smith wil er thuis met vriendin Pat juist eens een gezellige avond van maken als zijn hulp wordt ingeroepen bij een voorlopig geheim onderzoek. Bij het accepteren van de opdracht stelt hij als voorwaarde dat de BVD buitenspel blijft. Dit wordt hem formeel toegezegd. De minister-president-grootaandeelhouder in het boek - nauwgezet gemodelleerd naar Lubbers, zonder diens naam te dragen - wordt getracteerd op een dreigbrief die hem in een lastig parket brengt: de verstrengeling van persoonlijke, zakelijke belangen

en nooit onverdachte politieke activiteiten levert een ondoorzichtig en delicaat geheel op. De multina-

tional De Landman boert goed en heeft in menig onderontwikkeld land grote projekten op stapel staan. Zo ook in de Dominicaanse Republiek, waar succesvol wordt samengewerkt met de firma Codelca. Voornaamste eis van de briefschrijvers is volledige stopzetting van deze samenwerking, die immers het land naar de afgrond voert.

Het geheime onderzoek komt aanvankelijk niet erg goed op gang terwijl het dagelijkse werk gewoon doorgaat. Moord en brand, alsmede een los oor leveren eerder vraagtekens op dan nieuwe aanknopingspunten en een vrouwelijke sleutelgetuige blijkt onvindbaar op het moment waarop men haar het hardst nodig heeft. Waar de bewijsbare strafbare feiten zo gering in getal zijn moet intuïtie uitkomst brengen. Hieraan gevolg gevend vliegt Arend Smith dan ook zonder veel plichtplegingen naar de Dominicaanse Republiek met een onwelriekende lijkkist als binnenkomer.

Garzo Ariza, het slachtoffer, had in zijn geboorteland samen met zus Bab achter de hellingen van de Pico Trono een stukje van het paradijs ontdekt. Maar milieuvervuilers hebben geen aandacht voor de schoonheid van de natuur en verstoren de idylle. Zo ontstaat er op den duur een proces waarbij de goede zaak terecht staat en het kwade buiten schot blijft. Het uitstapje naar de Dominicaanse Republiek - de couleur locale wordt met overgave aangebracht; soms iets te dik: niet alle mannelijke Dominicanen hoeven een honkbalpet te dragen - is Bossink blijkbaar zo goed bevallen dat hij tegen het einde van het boek enig kwaad onbestraft laat en zichzelf en de danig gehavende Arend Smith een soort open einde gunt. De geplaagde Lubbers-kloon verwisselt de politiek maar weer voor het bedrijfsleven - niet dat deze stap voor hem veel verschil maakt.

Aangepaste stijl

D*e Koning van het Meer* is zonder meer een boeiende poging tot een vernieuwende, complete compositie: vanuit alle mogelijke vertelperspectieven wordt niet alleen een moordonderzoek, maar ook een gecompliceerde misdaad tegen het milieu procesmatig beschreven. Een bonte stoet aan informatiedragers passeert de revue, telkens in aangepaste stijl, lay-out en lettertype: een dreigbrief, een reisbrief, een politie-observatieverslag, kranteartikelen, een concept-requisitoir en tot slot een gedicht.

Bossink tovert onderweg menig fraaie naam uit zijn hoed, vaak met een traceerbare verwijzing naar andere personages uit de (literaire) werkelijkheid: Isabel Buendia (Márquez) en Senor Escovar (vergelijk met drugsbaron Escobar) zijn hiervan de beste voorbeelden. Pillage en Kwaal-Murier mogen er ook wezen.

De plot is weer goed verzorgd, verheugend is dat het toeval bij Bossink steeds minder prominent aanwezig is. Niemand zal het deze Officier van Justitie kwalijk nemen dat hij in dit boek - op de golven van het succes van de rechtbank-thriller - ook een stukje rechtzaal voor zichzelf reserveert. Als leek in justitieland heb ik mij er wel over verbaasd dat het kennelijk mogelijk is dat een verdachte tijdens een rechtzitting plotsklaps het verhoor van een getuige kan overnemen. Voor het rondmaken van het verhaal komt deze overname zeer gelegen, maar zou deze gang

van zaken in werkelijkheid genade hebben gevonden? ‘Ze had er het recht toe, dus liet de voorzitter haar begaan,’ staat er letterlijk, dus hoop ik er maar het beste van.

Vrijuit

In zijn vier boeken schetst Bossink tussen de regels door het beeld van een verrotte en uitzichtloze samenleving, waarin het recht soms vreemde sprongen kan maken en niets moois of waardevols veilig is. Zo krijgt een verdachte waar menig lezer makkelijk mee zal sympathiseren in de benevelde Mr Stang een pro-deo advokaat toegewezen die men slechts zijn ergste vijand zou toewensen. En gaat er nog een stukje paradijs verloren bij het meer van Pico Trono. Voorlopig gaan de mannen van Escovar vrijuit; de toekomst zal leren of Bossink heimwee heeft naar het Carribisch gebied.

Roel Bossink: De Koning van het Meer, Uitgeverij Het Spectrum, 272 blz., *f* 24,90

[Nummer 190]

Voorwoord

Mexico City. Bij de meeste mensen roept die stad het beeld op van verkeer en smog, van onleefbare drukte en overbevolking, van armoede en verpaupering. Een stad zonder cultuur, of hooguit met een cultuur van weinig aanzien.

Maar dat beeld is ongenuanceerd. Mexico City is ook een stad waar iedere dag achttien miljoen mensen overleven en oplossingen weten te vinden voor hun dagelijkse problemen. Dat leidt tot creatieve en culturele uitingen die alleszins de moeite waard zijn - ook voor Europeanen.

Vanaf 13 decmber 1991 organiseert het Tropenmuseum te Amsterdam een viertal tentoonstellingen over de Mexicaanse stadscultuur. Enkele aspecten daarvan worden in dit BZZLLETIN-nummer aan de orde gesteld. Maar ook gaat dit nummer in op een aantal aspecten van de Mexicaanse literatuur. Want ook die is alleszins de moeite waard.

De redactie

Frans Fontaine

De gemaskerde held en de Maagd van Guadalupe
Symboliek in de volkscultuur en de kunst van Mexico Stad

Elk volk creëert de symbolen en idolen waaraan het behoefte heeft. Zo gaat het al eeuwen en zo zal het altijd blijven gaan. In Mexico Stad veranderen de angsten en verlangens, de zekerheden en onzekerheden van het leven voortdurend. Steeds opnieuw probeert de Mexicaan de wereld die hem omringt te begrijpen en te beheersen. Daarom wordt de complexiteit van het bestaan teruggebracht tot heldere proporties en gevat in nieuwe symbolen en beelden.

In de moderne beeldende kunst en de literatuur speelt de symboliek uit de volkscultuur een grote rol. Beelden uit de oude Indiaanse culturen worden tegelijk met latere religieuze symbolen, zoals de Maagd Maria, gebruikt. Ook de meer wereldse idolen van het volk, zoals zangers, filmsterren en gemaskerde worstelaars, krijgen hun plaats in de meest recente stromingen in de hedendaagse kunst.

De veelheid en diversiteit van deze beelden brengt aanvankelijk verwarring teweeg bij de kijker en lezer die niet ingevoerd is in de werkelijkheid waaruit ze voortkomen.

De Mexicaanse werkelijkheid is buitengewoon complex. Verscheidene culturen hebben voor een rijk scala van mengvormen gezorgd. De verschillen tussen *have's* en *have-nots* nemen er karikaturale vormen aan.

Het verleden biedt niet één gemeenschappelijke identiteit, in tegendeel, het biedt meerdere identiteiten. En de gemeenschappelijkheid ervan is verschillend te interpreteren. De welgestelde politicus, mesties zowel in uiterlijk als gedrag, probeert in zijn verkiezingsspeech de afstand tussen hem en zijn electoraat te verkleinen door naar het gemeenschappelijke bloed van de Azteekse vorsten te verwijzen. Uit zijn bestuursdaden blijkt echter overduidelijk dat hij de hedendaagse Indiaanse plattelandsgemeenschap en cultuur een anachronisme vindt, een obstakel voor modernisering.

De Indiaanse moeder die haar dochters Anáhuac en Xochi noemde omdat Kerk en Staat aan haar ouders dergelijke Indiaanse naamgeving verboden, wil zich niet identificeren met de politicus en ze beschouwt hem al helemaal niet als een ‘ver’ familielid. Hij haar trouwens ook niet.

Ze komen elkaar nooit tegen in het labyrint der eenzaamheid; het enige wat ze gemeenschappelijk hebben, is het labyrint zelf.

De worsteling met het verleden is niet het enige probleem.

Een meerderheid van de twintig miljoen inwoners van het moderne Mexico Stad heeft de grootste moeite om zich fysiek en geestelijk staande te houden. De creativiteit waarmee ze zich geestelijk teweer stellen komt prachtig tot uitdrukking in de *Lucha Libre* arena's in de oude volkswijken, waar gemaskerde worstelaars elkaar bestrijden.

Mythische strijd

Er is geen twijfel over mogelijk dat de gebroeders Dinamiet schurken zijn die geen onoirbaar middel zullen schuwen om hun tegenstanders te verslaan. Hun maskers

zijn dreigend en hun gebaren naar een joelend publiek zijn obsceen. Hun tegenstanders in de ring van het Vrijworstelcircus zijn De Azteekse Engel, Atlantis en Sacraal Masker. Zij zijn de fatsoenlijken, de technici, hun maskers hebben een krachtige maar nobele uitstraling. Luid toegejuicht geven zij de scheidsrechter een hand.

Sacraal Masker buigt naar het publiek en maakt daarmee een fatale fout. Hij wordt onmiddel-

lijk in de rug geschopt door een van de schurken. Het gevecht is begonnen en de voorspelbaarheid van deze strijd is geen enkele belemmering voor het waanzinnige enthousiasme van de duizenden toeschouwers. Binnen de ring van de ‘Lucha Libre’ arena wordt de complexe samenleving teruggebracht tot begrijpelijke proporties.

foto: Pablo Ortiz Monasterio

De worstelaars zijn verdeeld in ‘de fatsoenlijken’ en de ‘smerigen’. In de ring speelt zich een ware titanenstrijd af. Waar in het dagelijkse leven buiten de ring de fatsoenlijken meestal het onderspit delven, zo dreigt dat in de eerste twee rondes in de ring ook te gebeuren. Toch wint in de derde en laatste ronde het fatsoen het op het nippertje van de gemeenheid...

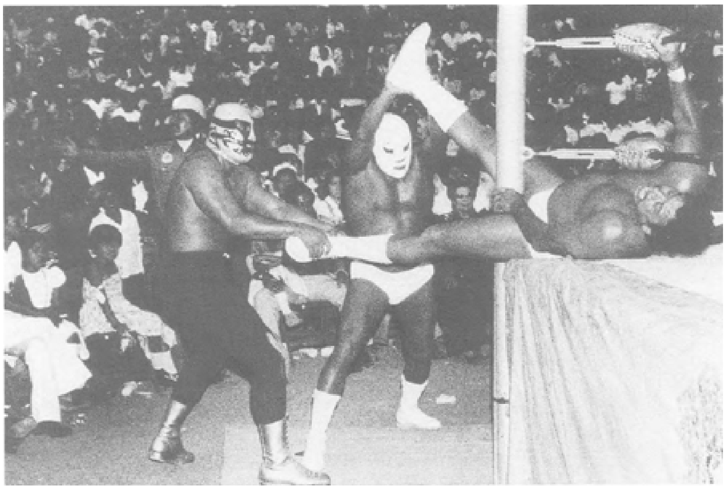
Lucha Libre is een geliefd spektakel in de volksbuurten en slums, waar de schurken altijd het laatste woord hebben: de politici, werkgevers, huisbazen en geldleners.

Het is een strijd tussen symbolen die zijn kracht ontleent aan de overtuiging waarmee helden, schurken en publiek conventies naleven. De conventie is simpel: wanneer wij met z'n allen de arena betreden worden illusies tot werkelijkheid, wij dienen ons collectief over te geven aan de sacrale strijd tussen goed en kwaad! Wanneer helden, schurken en publiek hun rollen niet met volle overgave spelen, wordt het een schertsvertoning.

De onderliggende kennis van doorgestoken kaart dient bij de entree buitengesloten te worden. De worstelaars zijn misschien maar mensen van vlees en bloed, maar de maskers geven hen een onwereldse uitstraling en hun strijd mythische proporties.

Soms wordt het masker inzet van de strijd, verlies van het masker aan een tegenstander verbeeldt de ultieme nederlaag en opperste vernedering.

Meestal blijft het bij een dreigend rukken aan de vetertjes.



Lucha Libre. Worstelaars in de arena (foto: Lourdes Grobet)

De gevechten waarin het daadwerkelijk om ontmaskering gaat, zijn altijd groots aangekondigde spektakels. De verliezer zal het gelaat met de handen bedekken en wegvluchten naar de kleedkamer. Iedereen wil dan weten wie er zich zolang achter het masker schuilhield.

Slechts één keer zag ik het per ongeluk gebeuren in een kleine familie-arena, gehuisvest in een oude busgarage. Grootmoeder verzorgde de koffie, vader scheurde de kaartjes en de vele kinderen wezen het publiek de plaatsen en trachtten het hele assortiment aan Lucha Libre voorwerpen, posters, maskers en speelgoedworstelaartjes aan de man te brengen.

Ze hadden die avond *topacts* in huis, waaronder de atletische goede held Octagon.

De schurken waren gemeen en gedoemd te verliezen. Bij een duikvlucht vanaf de touwen bleef het masker van Octagon per ongeluk in de handen van een van de schurken achter. De consternatie was enorm; Octagon dook in een doorgaande beweging uit de ring en verborg zich met bedekt gelaat onder de eerste rij klapstoeltjes. Niemand probeerde van de gelegenheid gebruik te maken om zijn ware gezicht te zien. In tegendeel, hij werd binnen een fractie van een seconde bedekt door kledingstukken van toeschouwers terwijl de schurken bedremmeld met het hen niet toekomende sacrale voorwerp in de ring stonden. Even probeerden ze nog krampachtig een triomfantelijk gebaar met het masker te maken om hun schurkenrol te bevestigen, maar lieten het daarna gedwee afpakken door de scheidsrechter. Het gevecht werd afgebroken: ongelukkig toeval had de conventies doorbroken maar de mystiek was door gemeenschappelijke inspanning gered. Het publiek trilde van emotie en verliet onmiddellijk de arena, verward maar niet gedesillusioneerd.

Doordat de worstelaars te allen tijde gemaskerd

in het openbare leven verschijnen, wordt de mystiek alleen nog maar sterker.

Dat levert bizarre beelden op. De Mexicaanse fotografe Lourdes Grobet portretteerde worstelaars in huis en op het halfjaarlijkse Bal van de worstelbond; heren die keurig gekleed gaan in smoking maar mét masker of een vrouwelijke wortelaar die thuis gemaskerd haar baby de fles geeft.

De grootste worstelaar aller tijden, El Santo, Het Zilveren Masker, werd bij zijn dood gemaskerd opgebaard en begraven.

Veel Nederlanders kijken per ongeluk, na fout ‘zappen’, enkele minuten gegeneerd naar *Wrestlemania* op Eurosport. Onder de kreet ‘flauwekul’ wordt dan verder gezappt.

En eerlijk is eerlijk, het heilige geloof en de magie zit er bij de Noordamerikanen en Europeanen niet echt in.

Mexicanen geloven intenser en illusie en werkelijkheid lopen naadloos in elkaar over. Een van de worstelaars is Fray Tormenta (Broeder Onweer), die buiten de ring priester is en een weeshuis voor straatkinderen heeft opgezet. De opbrengst van zijn gevechten is voor het weeshuis.

Het opdragen van de mis of het leiden van processies behoort tot zijn pastorale taken, maar het masker blijft altijd op en geen mens of bisschop die er problemen mee heeft.

Salonradicaliteit

Niet alleen in de worstelarena, ook in de beeldende kunst is de symbolentaal van de Mexicanen vaak een krachtige, heldere taal die wars is van al te veel abstracties.

Het is de taal van de muurschilderingen van Diego Rivera waarin het heden, verleden en de toekomst worden verklaard aan de ongeletterden.

Spanjaarden met karikaturale wrede gezichten martelen nobele weerloze Indianen. Grootgrondbezitters en hun blonde decadente echtgenotes slempen en gokken terwijl elders in het beeldverhaal het volk zwoegt en zweet. Frisse arbeiders in schone overalls wijzen armoedig geklede boeren naar het lichtende beeld van Marx omringd door een idyllisch tafereel van gelukkige landarbeiders en moderne fabrieken.

De muurschilderingen van Diego Rivera zijn het produkt van de Mexicaanse Revolutie; tien jaar lang verwoestte de strijd een heel land. De overwinnaars moesten die ellende rechtvaardigen maar de politieke veranderingen die zij wilden doorvoeren waren daarvoor te beperkt. Begin twintiger jaren vond Vasconcelos, minister voor Educatie en Cultuur, in Rivera een ideale bondgenoot. Rivera was een saloncommunist met radicale visies over de nieuwe toekomst en Vasconcelos was een reformist.

De afspraken waren duidelijk, de staat betaalde de muurschilders om het onrechtvaardige verleden en de rechtvaardige toekomst op de muren van de overheidsgebouwen te schilderen. Diego Rivera mocht zich uitleven in al zijn salonradicaliteit en het volk kreeg de symbolen van goed en kwaad, oud en nieuw, waarnaar de postrevolutionaire machthebbers konden verwijzen wanneer hun politieke handelen twijfels opriep.

Kerk en prelaten uit de koloniale tijd worden in de muurschilderingen uiterst negatief te kijk gezet, maar het belangrijkste religieuze symbool van het volk, de Maagd van Guadalupe, wordt vrijwel nergens afgebeeld.

Géén van de muralisten durfde het risico te lopen om zijn vingers te branden aan deze gevoelige materie. Immers, de Maagd van Guadalupe ís Mexico en uit de cultus rond haar figuur valt de geschiedenis van een heel volk af te lezen.

De maagd van Guadalupe

In 1521 veroveren de Spanjaarden de Azteekse hoofdstad Tenochtitlan en de kerstening van de Indianen wordt een van de hoofdtaken van de nieuwe heersers.

Het rijke Azteekse pantheon waarin vele goden elk hun specifieke takenpakket hebben voor oogst, geboortes, oorlogsvoering etc., moet vervangen worden door het beeld van Jesus Christus, een kennelijk niet zo machtige God die zich door eenvoudige stervelingen aan een kruis liet doodmartelen. Het brede scala van katholieke heiligen was eenvoudiger te accepteren, elk van hen kon een taak van de oude Azteekse goden overnemen. Ze hadden echter een fors probleem om als nieuwe symbolen te dienen:

ze kwamen voort uit de cultuur van de onderdrukker en hadden hetzelfde uiterlijk.

In 1531 verschijnt er op de heuvel, waar de indianen vroeger hun Moedergodin Tonantzin vereerden, een Maria aan de pas bekeerde jonge indiaan Juan Diego. Maria heeft duidelijk Indiaanse gelaatstrekken.

De verschijning wordt onmiddellijk officieel aanvaard door de Spaanse bisschoppen, de Mexicanen hebben hun eigen moeder weer gevonden.

‘Ach, een echt wonder of een handige truc, dat is niet zo belangrijk,’ fluisterde een Mexicaanse geestelijke me ooit toe, ‘het echte wonder voltrekt zich nu vandaag hier buiten, 80.000 mensen uit Toluca staan op het plein voor hun jaarlijkse bedevaart. Ze komen op vrachtauto's en fietsen, ze kruipen de laatste kilometer. De kracht van hun geloof en de moed die ze er uit putten, al eeuwen lang, dat is het ware wonder.’

De maagd van Guadalupe, zoals de Maria wordt genoemd, is een herkenbaar symbool voor het volk, zij is één van hen. Wanneer de Spaanse elite in 1810 haar kolonie verdedigt met de Virgín de los Remedios in het vaandel, dragen de onafhankelijkheidsstrijders juist de Virgín de Guadalupe in hun vaandel.

De Mexicaanse Revolutie kreeg na 1920 sterk anti-clericale tendenzen en tot in de jaren tachtig waren die wettelijk vastgelegd. Het katholieke Mexico heeft pas in 1990 besloten om diplomatieke betrekkingen met het Vaticaan aan te knopen.

Wereldlijke leiders joegen priesters het land uit maar nooit werd de Guadalupe in diskrediet gebracht. Zo kon het gebeuren dat de president en zijn echtgenote samen op bedevaart naar de Basiliek van de Virgin gingen, maar dat hij buiten op de trap bleef wachten terwijl zij voor allebei een kaarsje opstak.

> *‘Ach, een echt wonder of een handige truc, dat is niet zo belangrijk ... het echte wonder voltrekt zich nu vandaag hier buiten, 80.000 mensen uit Toluca staan op het plein voor hun jaarlijkse bedevaart. Ze komen op vrachtauto's en fietsen, ze kruipen de laatste kilometer. De kracht van hun geloof en de moed die ze er uit putten, al eeuwen lang, dat is het ware wonder.’*

In de volkskunst wordt de Maagd van Guadalupe veelvuldig afgebeeld. De devotie moet immers tastbaar en zichtbaar zijn. Het volk heeft geen behoefte aan theologische verhandelingen.

Bij de ingangen van kerken hangen vaak tientallen kleine ex-voto schilderijtjes die als dankoffer aan de Maagd zijn opgedragen.

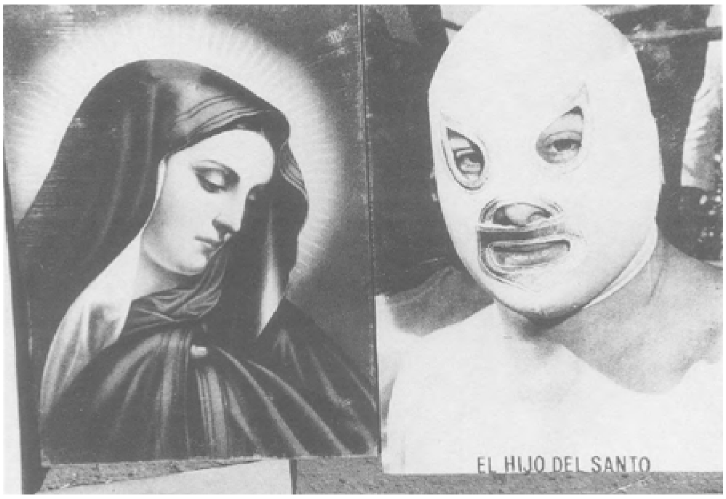


foto: Koninklijk Instituut voor de Tropen

Ze beelden een situatie uit waarbij Maria voor wonderbaarlijke redding heeft gezorgd, zoals een keukenbrand die na een schietgebedje plotseling wordt gedoofd, een stervende die opeens geneest of de werkman die een val van de steigers overleeft.

Onder het beeld wordt de gebeurtenis met namen en data beschreven. Het is naïeve kunst op zijn best en elementen uit deze ex-voto stijl zijn duidelijk terug te vinden in het werk van Frida Kahlo en meer recent bij Julio Galan.

De invloed van de maagd

La Guadalupana, zoals het volk Maria vertederd noemt, is in elke volkswijk aanwezig. Op de markten en binnenplaatsen staan altaartjes en in alle woonkamers is wel een afbeelding te vinden. Rond de kathedraal in het noorden van de stad, waar ooit de verschijning plaatsvond, staan honderden kramen met religieuze artikelen.

De aanwezigheid van de Guadalupana in de samenleving is zo overweldigend, dat ze in de contemporaine schilderkunst een prachtige neerslag krijgt. Het Centrum voor Contemporaine Kunst organiseerde enkele jaren terug een overzichtstentoonstelling van vier eeuwen Guadalupe-afbeeldingen. Vrijwel elke grote naam uit de twintigste-eeuwse kunst was er vertegenwoordigd.

Lourdes Almeida maakte een een enorme montage bestaande uit honderden verspringende polaroids, omgeven met traditonele blikken lijst.

Adolfo Patiño gebruikt de vorm van de ‘caja’ (het kastje) als uitgangspunt. De caja is een 5 cm diep kastje met glas ervoor. Ze worden op de markt rond de basiliek verkocht als altaar-

schilderijtjes. Bij Patiño blijft die vorm steeds gehandhaafd, maar de Maria-afbeeldingen worden langzamerhand vervangen door wereldlijker symbolen. In een van zijn mooiste werken neemt Frida Kahlo, Mexico's meest recente cultfiguur, de plaats in van de Guadalupe.

Een caja van Adolfo Patino: 'Frida como estandarte' ('Frida als standaard')
(foto: Adolfo Patiño)

Alleen bij de meest fanatieke katholieken stuitte het gebruik van religieuze symbolen en vormen in de hedendaagse kunst aanvankelijk op licht verzet. Het grote publiek beschouwde het als vanzelfsprekend dat de Maagd haar invloed op de jonge kunstenaars uitoefende. De scheiding tussen volkskunst en contemporaine kunst vormt geen radicale breuk. De woonkamers en ateliers van de meeste kunstenaars zijn volgepropt met volkskunst en in hun werk worden elementen uit de volkse traditie vrijelijk gebruikt.

Begin november vieren de Mexicanen het uitbundigste feest van het jaar: Allerzielen, de Dag van de Doden. In de woonhuizen worden kleine altaartjes opgericht met suikerwerk schedeltjes en het lievelingsvoedsel van de overledenen. Het hoogtepunt is de samenkomst bij de graftombes.

In Mexico Stad wordt er binnen de wereld van de moderne kunst bijzondere aandacht besteed aan het Dodenfeest. Beeldende kunstenaars bouwen hun Allerzieleninstallaties en altaars in musea, galeries en culturele centra.

Overal zijn er tentoonstellingen rond het thema van de dood.

Het is juist de vrije omgang met de omringende wereld en al haar symboliek die de Mexicaanse beeldende kunst en fotografie steeds sterker gaat kenmerken. Deze tendens is ook in de moderne kunst van andere Latijnsamerikaanse landen terug te vinden. De Cubaanse schrijver Gerardo Mosquera ziet een sterk verschil met het primitivisme in de Westerse kunst van de twintigste eeuw en ook met de passie van Picasso voor 'primitieve' kunst.

Hier is volgens hem slechts sprake van affiniteit en het overnemen van vormen en methodes zonder de diepere betekenis van de beelden. Het is het verschil tussen het begrip van de insider en de bewonderende blik van de outsider.

'We gunnen de schrijver Paz de Nobelprijs wel, maar de persoon Paz gunnen we het niet.'

Fotoromannetjes

De Mexicaanse literatuur is eveneens sterk in beweging. Ook daar zijn de ontwikkelingen niet los te zien van de gebeurtenissen in de samenleving.

Het verklaren van de werkelijkheid en de zoektocht naar de Mexicaanse identiteit is het Leitmotiv in de werken van Octavio Paz.

De filosofische diepgang van Octavio Paz en Carlos Fuentes ontbreekt echter nog bij een groot deel van de jongere garde. Zij nemen de urbane samenleving tot onderwerp en hoewel dat mooie verhalen oplevert, blijven ze vaak té beschrijvend. Het zijn schetsen van het stadse leven.

De in Nederland nog onbekende schrijver Carlos Monsivais heeft die fase al achter zich, hij mag gezien zijn staat van dienst en leeftijd dan ook niet tot de jongere garde gerekend worden. Mexico Stad noemt hij een verzameling van honderden steden en zijn fascinatie en openheid voor zijn urbane omgeving hebben hem tot een zeer populaire spreekbuis gemaakt. Voor de progressieve krachten in Mexico is Monsivais, samen met Fuentes, het alternatief voor Octavio Paz geworden. Paz is door zijn recente geflirt met de politieke en culture bazen van de gevestigde orde, in ernstig diskrediet geraakt. De algemene teneur van de reacties op zijn Nobelprijs was: 'We gunnen de schrijver Paz de Nobelprijs wel, maar de persoon Paz gunnen we het niet'.

Octavio Paz heult met de vijand, zo meent de linkse oppositie die probeert het 62-jarige machtsmonopolie van de Partij van de Geïnstitutionaliseerde Revolutie (sic!) te breken.

Dat is geen eenvoudige klus en elke hulp uit de literaire hoek is welkom. Politiek en literatuur zijn immers innig met elkaar verbonden.

Toch mag die rol niet overtrokken worden, want de oplages van literaire werken zijn in Mexico uiterst klein.

De literaire wereld van het volk is een heel andere. Ze lezen geen Octavio Paz of Carlos Fuentes met hun drie, vier jaar lagere school. Wel beeldverhalen en fotoromannetjes waarin de samenleving is zoals die zou moeten zijn. De wekelijkse oplages zijn hoger dan in welk land ook.

Alle denkbare thema's komen aan bod: horror, misdaad, liefde, cowboys en Supermannen. De laatste decennia is de 'fictie' wat teruggedrongen. Het leven in de stad werd immers steeds hectischer, de contrasten namen toe, evenals de onvoorspelbaarheid van gebeurtenissen. Het 'gekkenhuis' Mexico Stad bood ruim voldoende stof voor wekelijkse series fotoromannetjes met titels als 'De Pure Waarheid' en 'Zoals het echt gebeurd is'.

De binnenpagina meldt de lezer dat alleen de namen van de personen veranderd zijn om de onschuldigen te beschermen. Alle elementen uit het dagelijkse leven zijn in de thematiek verwerkt. Het is het verhaal van het meisje dat vanuit het verarmde platteland naar Mexico stad trekt zoals duizend mensen dat nog dagelijks doen. Op blz. 2 staat zij vertwijfeld tussen het drukke verkeer en roept met geheven handen de Maagd van Guadalupe aan.

Op blz 3 drukt zij in een rijke buurt op een willekeurige bel, een pinnige vrouw doet open

en ja hoor: voor een armzalig loon is er werk als dienstbode. Verderop in de beeldstrip volgt de ontmoeting met de zoon des huizes, een verwend rijk gluiperdje dat wellustig naar haar billen kijkt, 's Avonds sluipt hij haar kamer binnen, zij gilt, moeder stormt binnen en die kleine boerenslet krijgt de wind van voren.

Het verhaal kan nu twee kanten op: het loopt slecht af met het rotjoch; drugs, schulden, misdaad, noem maar op. Het dienstmeisje komt, hoewel geestelijk wat geschonden, nog redelijk intact uit de strijd, al dan niet met ongewenst kind waar ze toch veel van houdt - want de kleine mag vooral niet het slachtoffer van de boze wereld worden.

De moraal is even prettig als eenvoudig: rijk en gemeen gaan samen zoals arm en fatsoenlijk. Alles is realistisch - behalve het feit dat de onschendbaarheid van geld hier niet werkt.

In de wat moeilijker variant komt het meisje in steeds grotere problemen terecgt, die haar de wereld van misdaad en prostitutie binnenzuigen. In haar wanhoop zal ze de veroorzaker van het leed vermoorden en daarvoor boeten in de gevangenis.

In dat geval is de moraal dat ook voor de armen de misdaad niet loont, maar het geheel is toch een doorlopend pleidooi voor verzachtende omstandigheden.

Dat is de de literaire wereld uit de volksbuurten en hun amusementswereld is die van de titanenstrijd in de vrijworstelarena's.

Wie sociale strijd wil voeren en het volk wil mobiliseren, zal gebruik moeten maken van die culturele achtergrond. De wereld van Octavio Paz is hier van net zoveel waarde als de holle rethoriek van de politicus.

De intellectuele voorhoede die na de bloedige episode van 1968 de volkswijken introk om het dialectisch-materialisme uit te dragen, had niet door dat deze hoge graad van abstractie aan de luisteraars voorbij ging.

De wereldverbeteraar zonder fantasie is hier reddeloos verloren. Pas in de laatste jaren hebben de actievoerders deze les begrepen. In 1987 kwam uit het niets opeens de figuur van Superbarrio te voorschijn, een kruising tussen Superman en de goede held uit het Lucha Libre circuit. Hij is symbool en spreekbuis van de buurtcomités uit de verpauperde binnenstad.

> *'Wie Superbarrio nodig heeft, kan de Barriofoon bellen en bij plotselinge huisuitzettingen mogen vuurpijlen afgeschoten worden om het verzet te mobiliseren.'*

Superbarrio

Gekleed in een rood en goudgeel Supermanpak met cape en de letters SB op de borst loopt hij gemaskerd voorop bij demonstraties in de volkswijken, de barrios. Hij onderhandelt met de autoriteiten en organiseert het verzet wanneer de huisbazen weer eens tot een huiszetting willen overgaan.

Wie Superbarrio nodig heeft, kan de Barriofoon bellen en bij plotselinge huisuitzettingen mogen vuurpijlen afgeschoten worden om het verzet te mobiliseren.

Even later scheurt de geelrode Barriomobil, een gammele bestelbus, de straat in en de gemaskerde held verschijnt om leiding en inspiratie te geven.

Zijn aanwezigheid geeft legitimiteit aan het protest, hij is de autoriteit die de *have-nots* in stelling kunnen brengen tegen het overheidsgezag. Zijn mystiek werkt naar twee kanten, ook politieagenten en stadsbestuurders erkennen de onschendbaarheid van het masker van de *luchadores* en superhelden. Zelfs de hardste bestuur-

der zal niet durven eisen dat er onderhandeld moet worden zonder dat ‘apepakje’ aan.

Superbarrio leidt op zijn Barriomobil een demonstratie van binnenstadbewoners uit de volkswijken (foto: Lourdes Grobet)

Wie Superbarrio in werkelijkheid is weet niemand. Het is ook van ondergeschikt belang want de mythe van Superbarrio's geboorte is tienmaal veelzeggender: hij is immers de kleine Gomez die zonder voornaam werd geboren in een volkswijk en met een dieet van tortillas en televisiepulp werd grootgebracht. Zijn culturele achtergrond bestond slechts uit het zien van de film waarin de legendarische luchador El Santo, Het Zilveren Masker, een invasie van Marsmannetjes weet te voorkomen.

Gomez zag de wereld vol timide verbazing aan en stelde zijn vader moeilijke vragen over wat een Mobiele Eenheid nou toch voor ding was. Op een middag vol huisuitzettingen, zweet en kabaal, luidden de kerkklokken en plotseling stegen vuurpijlen op. Een wonderbaarlijk licht stroomde door de schamele zolderwoning van Gomez; een zware stem penetreerde de smoglagen en overstemde het lawaai van claxons en straatverkopers. Indiaanse klanken werden langzaam tot Spaanse klanken; Jij, Gomez, bent Superbarrio, de kracht van de buurt, onsterfelijk zal je zijn.

Gele en rode lichtstralen schoten samen met duizenden beelden door het kamertje en Gomez werd gehuld in cape en masker. Vanaf dat moment werd alles nieuw en fris, ook zijn kijk op de wereld.

Meer dienen wij niet te weten over de persoonlijke en politiek-sociale achtergonden van Superbarrio Gomez, hier is sprake van een geloofsdogma.

En zo is de cirkel gesloten; uit de revolutie groeien beelden en symbolen, ze zijn de spil van een samenleving en wie die samenleving

wil veranderen door sociale revoluties, moet de symbolen inzetten. Wie door middel van kunst en literatuur de werkelijkheid wil verklaren komt in de fascinerende greep van de fantasie terecht.

'De volkscultuur is een voedingsbodem voor een nieuwe kunst.'

Fantastisch fundamentalisme

Het is niet zo verwonderlijk dat er binnen de Mexicaanse beeldende kunst, weliswaar nog wat aarzelend, wordt gesproken over een nieuwe derde bloeiperiode. Deze periode volgt op het Nationalisme van de muralisten en De Breuk in de vijftiger jaren, waarbij de abstracte kunst de 'Diego Rivera-dictatuur' doorbreekt ondanks scheldkannonades van de oude meester aan het adres van kunstenaars als Matthias Goeritz.

Alberto Ruy-Sanchez, schrijver en hoofdredacteur van het tijdschrift Artes de México, noemt de nieuwe stroming het Fantastisch Fundamentalisme. Fundamenteel omdat het '... een terugkeer is naar de rituele fundamenten van artistieke expressie, voor velen is het een speurtocht naar de visuele fundamenten van het Mexicaanzijn; wortels, een gemeenschappelijke herkomst, gedeelde symbolen...' Fantastisch omdat het '... een inbreuk is op het alledaagse; fantasie komt naar het oppervlak ... en het onverwachte kan opstijgen.'

De nieuwe kunstenaars bieden ons hun arsenaal aan visuele tekens, samengevoegd in een eigen gefantaseerde taal. Het woord fantasie wordt door Ruy-Sanchez sterk benadrukt; het is geen politieke kunst zoals die van Rivera en het hoewel er veelvuldig gebruik gemaakt wordt van populaire symbolen, is het geen reïncarnatie van de volkskunst. De volkscultuur is hier een voedingsbodem voor een nieuwe kunst.

Het is een rijke bodem, want zolang de werkelijkheid onaanvaardbaar is zal de illusie houvast moeten bieden. Mexicaanse illusies zijn immers uiterst functioneel: ze genereren de kracht om door te leven onder bizarre omstandigheden.

Maarten Steenmeijer

Terug naar het heden
Over de postmoderniteit van Octavio Paz

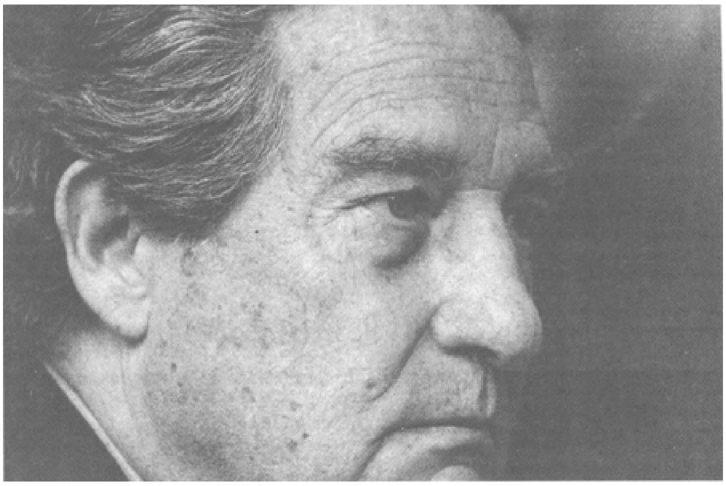
Chauvinistische verontwaardiging is wel het laatste wat je van Octavio Paz zou verwachten. Vandaar dat ik nogal opkeek van de gepikeerde wijze waarop de Mexicaanse Nobelprijswinnaar het inmiddels wijdverbreide gebruik van de termen modernisme en postmodernisme aan de kaak stelt in zijn laatste poëziestudie, *La otra voz* (De andere stem, 1990). Modernisme en postmodernisme, zo schrijft hij op pinnige toon, zijn begrippen uit de Spaanstalige wereld, daarbij doelend op het *modernismo* - de aan het symbolisme verwante stroming van omstreeks de eeuwwisseling, die de eerste oorspronkelijke, moderne poëzie van Spaans-Amerika voortbracht - en op het *postmodernismo*, die aan het begin van deze eeuw het *modernismo* ontdeed van zijn uitbundige franje en terugbracht tot zijn sobere essentie. Dat deze twee termen door het Engels en later ook door andere talen zijn geconfisqueerd en hierin een andere betekenis hebben gekregen, ervaart Paz als buitengewoon onrechtvaardig. Hij spreekt zelfs van 'culturele arrogantie, etnocentrisme en historische ongevoeligheid'. Modernisme en postmodernisme zijn van origine Spaansamerikaanse begrippen en dat moeten ze blijven.

Ik weet zeker dat Paz geen bezwaar heeft tegen het gebruik van 'moderniteit', want het is een van de sleutelbegrippen uit zijn werk. Hij heeft het in een van zijn essays als volgt omschreven: 'het geheel van activiteiten, ideeën, overtuigingen en voorkeuren dat tegen het einde van de achttiende eeuw begint op te komen en gedurende de negentiende eeuw samenvalt met ingrijpende economische en politieke veranderingen.' Moderniteit is een uitgesproken *Westers* fenomeen, zo benadrukt Paz, en behelst onder meer het volgende: de bourgeoisie als dominante klasse en de democratie als de meest humane staatsvorm, scheiding van kerk en staat, industrialisatie, vrije-markteconomie, vrijheid van godsdienst, vrijheid van vereniging, vrijheid van meningsuiting...

De kiemen van de moderniteit liggen in de Renaissance, toen de mens zich voorzichtig begon los te maken van de christelijke God waaraan hij zich had onderworpen en zijn koninkrijk steeds meer van deze aarde werd. De Verlichting bezegelde deze ontwikkeling, waaraan - zoals bij elke nieuwe tijd - een nieuwe tijdsopvatting ten grondslag lag, zo zegt Paz. De lineaire, onomkeerbare tijd van het christendom bleef, maar de christelijke Eeuwigheid raakte uit de gratie. Het paradijs lag niet meer in het hiernamaals, maar bevond zich hier op aarde: in de toekomst. De korte periode van voorbereiding die ieder mens op aarde moest doormaken voordat hij kon toetreden tot de Eeuwigheid werd de eindeloze tijd van de Geschiedenis, van de dankzij wetenschap en techniek onstuitbare Vooruitgang.

In deze nieuwe tijdsopvatting stond niet het individu centraal, maar de hele mensheid. Op papier althans, want in werkelijkheid sloten de diverse theorieën een groot deel van de mensheid uit, ten faveure van een klein, bevoorrecht deel hiervan: het ontwikkelde deel van de Westerse wereld, de bourgeoisie, het proletariaat, de blanken, de mannen...

Octavio Paz
(tekening: David Levine)



Octavio Paz

Evolutie en revolutie

Er ontwikkelden zich twee opvattingen omtrent de wijze waarop de Vooruitgang gestalte zou krijgen. Beide zijn utopisch van karakter: ze stellen een toekomst in het verschiet waarin alles zal zijn zoals het moet zijn. Volgens de evolutie-theorie zou de Vooruitgang vanzelf voortschrijden in de moderne samenleving, dat wil zeggen een democratie met een vrije-markteconomie waarin wetenschap, techniek, ideeën en overtuigingen zich in vrijheid konden ontwikkelen. De klasse die de hoofdrol kreeg toebedeeld in dit scenario was de bourgeoisie.

De marxisten - de prominentste vertegenwoordigers van de revolutie-theorie - meenden daarentegen dat de burgerlijke, liberale samenleving ten dode was opgeschreven. Uit haar as zou, dankzij de proletarische revolutie, een socialistische, klasseloze samenleving verrijzen, waarin de produktiemiddelen in handen zouden zijn van het volk.

In de twintigste eeuw vielen deze gloedvolle toekomstverwachtingen in gruzelementen. De moderne mens had zijn eigen mogelijkheden en inzichten op dramatische wijze overschat. De Geschiedenis liet zich niet vangen in wetten, maar vertoonde een grillig, onvoorspelbaar patroon. Zelfs de exacte wetenschappen waren minder exact dan gedacht: ook hier bleken chaos en toeval een belangrijke rol te spelen. Wetenschap en techniek waren bovendien niet in staat gebleken grote wereldrampen te voorkomen. In tegendeel: ze hadden ze zelf veroorzaakt. De moderne tijd had niet alleen onmiskenbaar vooruitgang geboekt op vele terreinen, maar had tevens gruwelijke monsters gebaard: wereldoorlogen, staatsdictaturen, concentratiekampen, atoombommen, milieurampen, die

stuk voor stuk een bedreiging vormen voor het voortbestaan van de menselijke soort en zelfs van de wereld.

De kater beperkte zich niet tot de wetenschap, de politiek en de moraal, maar kreeg ook de moderne kunst in zijn greep. Deze had, zoals bekend, een dissidente houding aangenomen ten aanzien van de moderne tijd. Na de bloei van de avant-gardestromingen gedurende de eerste decennia van deze eeuw, die de hele Westerse traditie onderuit hadden gehaald, deed zij dat echter op steeds krampachtiger wijze. De moderne kunst verstarde langzaam maar zeker tot holle, zichzelf repeterende experimenten zonder betekenis, aldus Paz. Want welke vernieuwingen waren nog mogelijk na de frontale aanvallen die het dadaïsme, het kubisme, het surrealisme en andere -ismen op de traditie hadden ondernomen?

De tijd waarin de moderniteit na deze ontgoochelingen is uitgemond, kan naar mijn gevoel het best worden aangeduid als post-moderniteit. Weliswaar is Paz ook voor deze term nogal allergisch, toch zal mij dat er niet van weerhouden het woord hier te gebruiken: het is naar mijn idee een veel duidelijker, want nauwer afgebakend begrip dan de term die Paz zelf meestal gebruikt in dit verband: overgangstijd.

> *'De mens is mens dankzij het Woord. Taal heeft hem het bewustzijn van zichzelf gegeven en hem van de wereld gescheiden.'*

Mens dankzij het woord

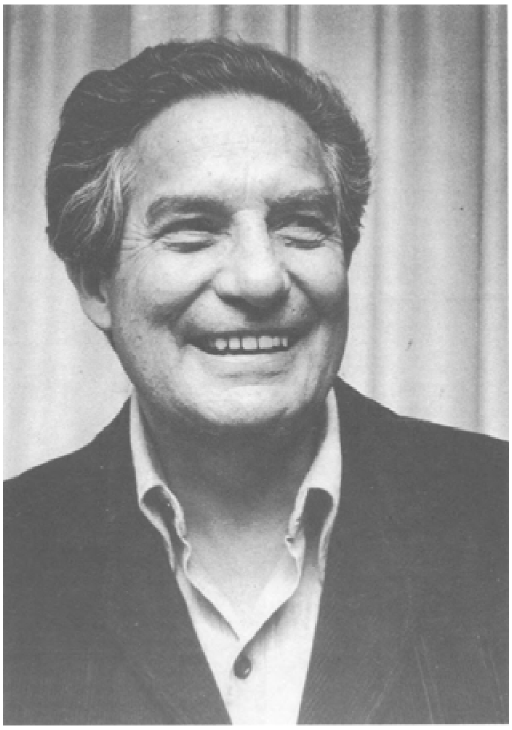
De grondstof van Paz' denken is de poëzie. Zijn visie op de moderniteit en de postmoderniteit is dan ook nauw verweven met zijn poëzieopvattingen, die hij onder meer heeft verwoord in zijn drie grote poëziestudies: *El arco y la lira* (1956), *Los hijos del limo* (1974) en het al eerder genoemde *La otra voz* (1990), waarvan de eerste twee in het Nederlands zijn vertaald (*De boog en de lier* en *De kinderen van het slijk*). Ze vertonen een opmerkelijk grote onderlinge samenhang, zeker wanneer men de grote tussenpozen waarmee ze zijn verschenen voor ogen houdt.

De mens is, zo zegt Paz, een tijdelijk, sterfelijk wezen dat niet samenvalt met de wereld, maar altijd op weg is naar 'het andere': naar de dood, naar God, naar de geliefde, naar zijn medemensen, naar de wereld. Verandering is zijn essentie: zijn zijn is een voortdurend worden.

De mens is mens dankzij het Woord. Taal heeft hem het bewustzijn van zichzelf gegeven en hem van de wereld gescheiden. Door taal is de wereld 'het andere' geworden: woord en ding zijn twee verschillende fenomenen. De mens valt dus niet, zoals alle andere levende wezens, samen met zijn omgeving. Maar hij heeft evenmin genoeg aan zichzelf: voortdurend hunkert hij naar versmelting met de hem omringende werkelijkheid. De mens is derhalve noch het ene (zichzelf) noch het andere (de wereld), maar beweegt zich tussen deze twee polen in. Dat is zijn wezen. Of zoals Paz ooit in een interview heeft gezegd: vanaf het moment dat de mens mens werd, koestert hij een onbedwingbare nostalgie naar het nietmenselijke en wil hij steen worden, of ster, of plant, of dier.

Het wezen van de mens is dus metaforisch: hij is het ene dat steeds het andere *wil* zijn, maar nooit helemaal *is*. Het wezen van taal is eveneens metaforisch: woord A verwijst naar ding B. De tekens (de woorden) vallen niet samen met wat ze betekenen (de dingen). Ze proberen echter wel een brug te slaan tussen taal en wereld.

De zuiverste, oorspronkelijkste vorm van taal



Octavio Paz

is die van de poëzie, aldus Paz. Het is de taal waarin de kloof tussen mens en wereld overbrugd kan worden, de taal waarin de identificatie van natuur en mens *verbeeld* kan worden. In wat Paz de poëtische ervaring noemt, valt het bestaan van de mens voor een ogenblik samen met zijn zijn. Poëzie brengt de mens terug bij zijn oorsprong, verzoent hem met zichzelf en met de wereld.

Poëzie transcendeert de mens en behoort derhalve tot het domein van het sacrale, het feest, de rite. Het domein waartoe ook de godsdienst behoort dus. Maar volgens Paz is poëzie superieur aan godsdienst. Zij is, om de volgende reden, een *oorspronkelijker* ervaring:

> (...) de eerste geloofsovertuigingen van de mensheid zijn niet van de poëzie te onderscheiden. Of het nu gaat om magische formules, litanieën, smeekbeden of mythen, het zijn allemaal verbale objecten, die analoog zijn aan wat men later gedichten zou noemen. Zonder de poëtische verbeelding zouden er mythen noch heilige geschriften zijn (...). De aantrekkingskracht die die mythen op ons uitoefenen, vindt haar grond niet in het religieuze karakter van die teksten - wij delen die geloofsovertuigingen niet -, maar in het feit dat in alle mythen het poëtische vertellen de wereld en de werkelijkheid transfigureert.
> (uit: *De kinderen van het slijk*)

De poëtische ervaring is niet te herleiden tot een andere ervaring, maar staat op zichzelf: ze is geen interpretatie, maar een openbaring. Geen openbaring van een hogere, bovennatuurlijke instantie, maar, zoals Paz onomwonden schrijft, van de oerstaat van de mens: zich een vreemdeling weten, *anders* zijn.

Gezien zijn ‘zware’ poëzieopvatting hoeft het niet te verbazen dat poëzie volgens Paz gaat over de elementaire ervaringen van de mens: liefde, verlangen, dood, werk... Ervaringen die zich concretiseren in de geschiedenis en daarom historisch zijn. Maar het zijn tegelijkertijd a-historische ervaringen: omdat ze zich telkens opnieuw herhalen, onttrekken ze zich aan de geschiedenis en transcenderen de mens.

> *‘Poëzie brengt de mens terug bij zijn oorsprong, verzoent hem met zichzelf en met de wereld.’*

Ritme en beeld

Paz' poëzieopvatting is met zijn antropocentrisme uitgesproken modern. Maar dat Paz een stap verder gaat dan de moderniteit, zal straks duidelijk worden, nadat antwoord is gegeven op de vraag wat poëzie nu precies is volgens Paz.

Hij onderscheidt twee elementen: ritme en beeld. Het ritme - dat zich kan uitdrukken in het metrum, het rijm, het klank- en woordspel en andere procédés - is het kloppende hart van het gedicht: dank zij het ritme onderscheidt poëzie zich van andere literaire vormen. Het ritme van de poëzie is een oerritme. Het is de uitdrukking van een archetypisch ritme: het ritme van de mythische tijd. In tegenstelling tot de ‘gewone’ tijd, die heden is dat verleden wordt, is de mythische tijd verleden dat altijd

heden kan worden, dat telkens opnieuw in staat is zich te herscheppen. Anders gezegd: de mythische tijd is de oertijd, die in het ritme van de poëzie weer tot leven komt.

Het beeld, het tweede bestanddeel van het gedicht, geeft het gedicht betekenis. Het wezenlijke onderscheid tussen de betekenis van poëtische teksten en die van andere tekstsoorten is dat in het (poëtische) beeld - de vergelijking, de metafoor, het symbool, de allegorie, etc. - de woorden hun oorspronkelijke, meervoudige betekenis weer krijgen. In poëzie, zo zegt Paz, sluiten de tegenstellingen elkaar niet uit, maar

bestaan naast elkaar, terwijl ze bovendien, paradoxaal genoeg, samenvloeien. Dood en leven vormen geen contrast, maar een eenheid. Zo, in het poëtische beeld, keren de woorden terug naar hun oorspronkelijke staat. En zo, in het poëtische beeld, kan de mens zich met zichzelf verzoenen:

> Het heelal is geen grote opslagruimte meer van uiteenlopende dingen. Sterren, schoenen, tranen, locomotieven, wilgen, vrouwen, woordenboeken, alles is een enorme familie, alles communiceert en verandert onophoudelijk, eenzelfde bloed stroomt door alle vormen en de mens kan uiteindelijk zijn wat hij begeert: zichzelf. De poëzie plaatst de mens buiten zichzelf, en tegelijkertijd laat zij hem terugkeren naar zijn oorspronkelijk zijn: zij keert hem naar zichzelf.
> (uit: *De hoog en de lier*)

> *'De poëzie plaatst de mens buiten zichzelf, en tegelijkertijd laat zij hem terugkeren naar zijn oorspronkelijk zijn: zij keert hem naar zichzelf.'*

Moderniteit en poëzie

De relatie tussen de moderne poëzie en de moderniteit is geen harmonieuze, maar een conflictueuze. Het fundament van de moderniteit is de kritische rede, die geen onaantastbare, eeuwige waarheid postuleert, maar voortdurend onderzoekt, twijfelt, en aan de hand van haar bevindingen bijstelt en relativeert. Met andere woorden, de grondslag van de kritische rede is de verandering. Dát is de essentie van de nieuwe, moderne tijdsopvatting, die zich dan ook van alle vorige tijdsopvattingen onderscheidt: van de atemporele tijd van de primitieve beschavingen, van de cyclische tijd van diverse Oosterse en precolumbiaanse beschavingen, van de leegte van het boeddhisme, van de ontkenning van de tijd van het brahmanisme en van de christelijke eeuwigheid.

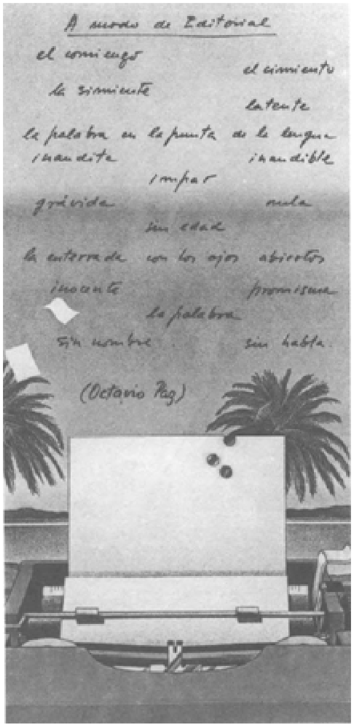
Al deze pre-moderne tijdsopvattingen dammen de verandering - voortdurende beweging van de tijd - in of neutraliseren haar zelfs, gebaseerd als ze zijn op een goddelijke openbaring, op een eeuwige waarheid of op een archetype dat zich steeds weer herhaalt. De moderniteit doet precies het omgekeerde: ze verheft de verandering tot haar fundament. Dank zij de kritiek - op de godsdienst, de filosofie, de moraal, het recht, de geschiedenis, de economie, de politiek - staat het leven nooit stil:

> In het verleden was het doel van de kritiek de waarheid bereiken; in de moderne tijd is de waarheid kritiek. Het beginsel dat ten grondslag ligt aan onze tijd is niet een eeuwige waarheid, maar de waarheid van de verandering.
> (uit: *De kinderen van het slijk*)

Dit voortdurende vallen en opstaan lijkt aan te sluiten bij de hierboven beschreven poëzieopvatting van Paz. Toch is er een essentieel verschil: waar de poëzie de archetypische oertijd van de mythe tot leven brengt, daar blijft de kritische rede geketend aan de lineaire tijd van de geschiedenis. Altijd is de kritische rede op weg

naar de toekomst, naar een tijd die beter is dan het heden, maar die, zodra zij heden is geworden, op haar beurt zélf weer naar een nieuwe, betere tijd streeft. Het beloofde land van de moderniteit is dus een fata morgana: het ligt in een onbereikbare, want telkens wégspringende, toekomst. Het fundament van de moderniteit, de kritiek, haalt zichzelf dus

voortdurend onderuit. Om die reden is zij niet in staat de mens te consacreren, zoals Paz het met een religieuze term uitdrukt.



De moderne poëzie, die volgens Paz begint met de pre-romantici, is te beschouwen als een kritiek op dit onvermogen van de moderniteit om de mens te consacreren, te transcenderen. Met andere woorden, zij is een kritiek op de kritiek. Ze probeert

> (...) haar grondslag te vinden in een beginsel dat voorafgaat aan de moderniteit en dat daaraan tegengesteld is. Dat beginsel, waartoe verandering en lineaire tijd niet kunnen doordringen, is het begin van het begin van Rousseau, maar ook de Adam van William Blake, de droom van Jean-Paul, de analogie van Novalis, de kindertijd van Wordsworth, de verbeelding van Coleridge. Welke naam het ook draagt, dat beginsel vormt de ontkenning van de moderniteit. De moderne poëzie zegt dat zij de stem is van een beginsel dat voorafgaat aan de geschiedenis, de openbaring van een grondvestend oerwoord. Poëzie is de oertaal van de samenleving - hartstocht en sensibiliteit - en derhalve de ware taal van alle openbaringen en omwentelingen.
> (uit: *De kinderen van het slijk*)

Maar niet vergeten mag worden dat de moderne poëzie, net als de moderne kunst, niet alleen grondige kritiek heeft geleverd op de moderniteit, maar ook op zichzelf: op haar vorm, haar taal, haar visie, enzovoort. Voortdurend zette zij zich af tegen het nabije verleden. Met deze vernieuwingsdrang ontkende zij haar a-historische karakter, haar oerstaat. Zichzelf dus. Deze zelfontkenning, deze zelfkritiek, deze traditie van de breuk, zoals Paz het treffend heeft uitgedrukt, maakt de moderne poëzie nu juist *modern*.

Resumerend: de moderne poëzie is zowel een kritiek op de moderniteit als een bevestiging ervan. Een paradox die Paz diverse malen heeft beschreven en

geanalyseerd, het meest uitgebreid in *De kinderen van het slijk*, dat in 1978 door Bernlef is gekarakteriseerd als ‘het belangrijkste en meest opwindende boek dat er in jaren over wat men “moderne poëzie” noemt is verschenen’.

Analogie en ironie

In *De kinderen van het slijk* omschrijft Paz ook de twee onverenigbare polen waartussen de moderne poëzie zich volgens hem beweegt: analogie en ironie. De analogie - die het universum ziet als een ‘systeem van correspondenties’ en de taal als dubbelganger van het universum - geeft uitdrukking aan het mythisch denken. Niets staat op zichzelf, alles houdt verband met elkaar: de woorden en de dingen, het menselijk

lichaam en de sterren, de wereld en het universum, aarde en hemel... De analogie is, zo schrijft Paz in *La otra voz*, 'als een waaier die, terwijl hij zich openvouwt, de overeenkomsten laat zien tussen het ene en het andere, tussen de macrocosmos en de microcosmos, de sterren, de mensen en de wormen (...).' In het ritme van de poëzie klopt het ritme van het universum, dat een systeem van correspondenties is.

De analogie, die de mens transcendeert, behoort tot het wezen van *alle* poëzie. Het karakteristieke van de moderne poëzie moet dan ook in de andere pool worden gezocht, de ironie (in de filosofische zin van het woord). De ironie - 'de grote uitvinding van de romantiek', zo zegt Paz - is de spelbreker, de dissonant, de vloek. Zij verbreekt de coherentie van de analogie en scheidt de woorden van de dingen, het menselijk lichaam van de sterren, de wereld van het universum, aarde van hemel...

De ironie snijdt dwars door de cyclische tijd van de mythe heen en verbant de mens naar de onomkeerbare historische tijd. Ironie is: kritiek, contingentie, het besef dat ons bestaan eindig is, dat de dood het onherroepelijke einde van ons bestaan betekent en dat de ervaring van de analogie nooit van blijvende aard is.

Deze dialoog tussen analogie en ironie is, aldus Paz, het wezenskenmerk van de moderne poëzie. Deze ving aan met de romantiek en mondde ten slotte, via het Franse symbolisme, uit in de historische avant-gardebewegingen van begin deze eeuw, met als hoogtepunt (en tevens eindpunt) het surrealisme.

> *'Ik beweer niet dat we getuigen zijn van het einde van de kunst: we zijn getuigen van het einde van de idee van moderne kunst.'*

Het einde van de idee

Evenals het symbolisme, het *modernismo* en het surrealisme was de romantiek veel méér dan een literaire stroming: ze was een levensvisie, een andere, dissidente manier van modern zijn. Tegenover de kritische rede stelde de romantiek de hartstocht, tegenover de wetenschap de verbeelding, tegenover de lineaire tijd van de toekomst de mythische oertijd, tegenover de beschaving de natuur, tegenover de geest het lichaam, tegenover het nieuwe het onveranderlijke. Maar zij deed dat altijd vanuit een *kritisch* en dus *modern* bewustzijn. De romantiek was, zo vat Paz bondig samen, de keerzijde van de moderniteit. Deze door de romantiek ingeluide esthetiek van de verandering - de 'traditie van de breuk' - culmineert in de historische avant-garde en bereikt daarin tevens haar uiterste grenzen. De veranderingen volgen elkaar in steeds sneller tempo op en hollen zichzelf ten slotte uit:

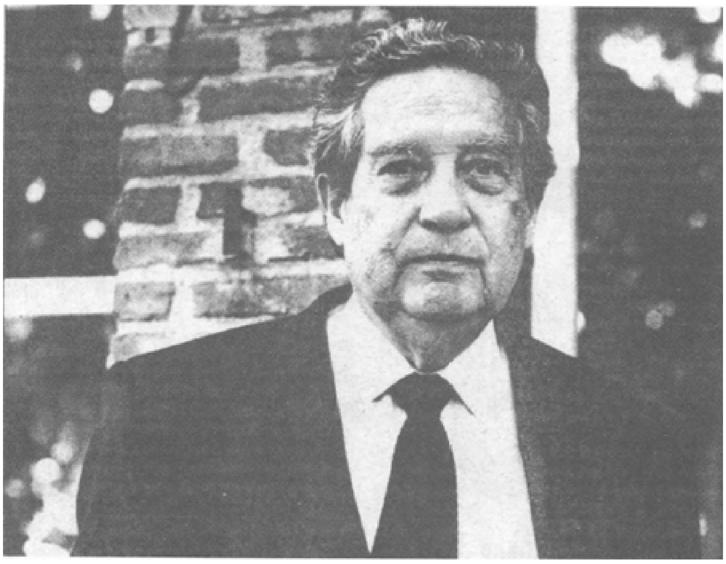
> (...) de moderne kunst begint haar ontkennende kracht te verliezen. Al jarenlang zijn haar ontkenningen rituele herhalingen: de rebellie is een methode geworden, de kritiek retoriek, de overtreding plichtpleging. De ontkenning is niet langer creatief meer. Ik beweer niet dat we getuigen zijn van het einde van de kunst: we zijn getuigen van het einde van de *idee van moderne kunst*.

(uit: *De kinderen van het slijk*)

De historische avant-garde - simultaneïsme, dadaïsme, surrealisme - haalde alles onderuit: niet alleen de ‘gewone’ wereld, zoals de roman-

tiek en het symbolisme hadden gedaan, maar ook de ‘andere’ werelden waarvoor deze twee bewegingen op de bres stonden. En ten slotte deed zij ook de laatste essentie van de mens uiteenvallen: het subject, het bewustzijn.

Paz heeft zich altijd buitengewoon sterk aangetrokken gevoeld tot het surrealisme, onder meer omdat deze beweging het niet liet bij een verbrokkelde wereld en bewustzijn (object en subject), maar daar tevens een fundamenteel alternatief tegenover stelde: een nieuwe visie op de wereld. Deze visie is gebaseerd op wat Paz ‘de inspiratie’ of ook wel ‘de andere stem’ noemt, die hij in *De boog en de lier* als volgt heeft omschreven: ‘Er is geen ik, er is geen schepper, maar een soort poëtische kracht die waait waarheen hij wil en die ongegronde en onverklaarbare beelden voortbrengt.’



Octavio Paz

Het citaat brengt andere fragmenten uit *De boog en de lier* in herinnering, waarin Paz schrijft dat de dichter de dienaar van de taal is en dat het gedicht de dichter ‘verslindt’. Het zijn ideeën die dicht in de buurt lijken te komen van de postmodernistische taalkritiek, die zegt dat de mens geen meester is over zijn taal, maar dat de taal meester is over de mens. Er is echter een wezenlijk verschil. Paz proclameert niet de dood van het subject en veroordeelt de mens niet tot een onontkoombare, levenslange gevangenschap in de taal, die tussen hem en de wereld in staat. Paz sluit geen deuren maar opent ze: zijn taalopvatting behelst juist een *bevrijding* en geeft uitdrukking aan een hartstochtelijke behoefte aan zingeving. Volgens Paz bezielen taal en mens elkaar: via taal (wat bij Paz natuurlijk vooral wil zeggen: de taal van

de poëzie) kan de mens zich transcenderen, zijn werkelijkheid ontstijgen. Hij is daartoe in staat dankzij zijn ‘poëtisch vermogen’. Dit vermogen is niet aangeboren, zoals de romantici meenden, maar moet verworven worden. Het is een *mogelijkheid*, iets dat tot stand gebracht moet worden: ‘het poëtische (...) is iets wat wij maken en dat ons maakt.’ Een visie die wederom blijk geeft van Paz' vitale, bezielende antropocentrisme.

‘Het poëtische is iets wat wij maken en dat ons maakt.’

Samenvloeiingen

Met deze ideeën heeft Paz het surrealisme tot voorloper van de nieuwe, post-avantgardistische poëzie gepromoveerd. Paz noemt haar de ‘poëzie van samenvloeiingen’. Zij is, net als in het geval van de moderne poëzie, verweven met een nieuwe tijdsopvatting, die het gevolg is van de in het begin ter sprake gekomen crisis van de vooruitgangsgedachte en de daaraan verbonden tijdsopvatting, een crisis die in de loop van de twintigste eeuw steeds manifester zou worden. Hierdoor is de toekomst een even onwerkelijke notie geworden als de eeuwigheid. Haar rol als dominant tijdsbegrip is dan ook uitgespeeld. De fakkel wordt nu, zo is Paz' overtuiging, overgenomen door het heden.

Wat moeten we ons hier nu precies bij voorstellen? In elk geval niet een narcistisch, kortzichtig, hedonistisch heden waarin uitsluitend het nu - dit ene ogenblik - telt. Want anders dan de moderne tijdsopvatting met haar allesoverheersende toekomst, sluit Paz' post-moderne heden de twee andere tijden - verleden en toekomst - niet uit, maar incorporeert ze. Verleden en toekomst worden aanwezigheden (*presencias*) in het heden (*presente*).

Paz' visie op het huidige, ontluikende tijdsgewricht - de postmoderniteit - is doordrenkt van zijn opvattingen over wat het wezen van poëzie is. In feite koppelt hij de twee aan elkaar en dicht op deze manier de poëzie weer de centrale plaats toe die zij in de moderniteit had moeten prijsgeven. In *La otra voz* schrijft hij dan ook: ‘Het nu is altijd de tijd van de dichters geweest.’

Voor de dichter is het heden (*presente*) de tijd van de aanwezigheden (*presencias*), van samenvloeiingen, zoals Paz het uitdrukt: samenvloeiingen die telkens opnieuw tot stand komen en weer verdwijnen. Dit heden is gebonden aan de (historische) tijd, maar onttrekt zich daar anderzijds aan door *het andere* in zich op te nemen. Door de tegenstellingen tussen het ene en het andere - verleden en toekomst; microkosmos en macrokosmos, leven en dood; taal en wereld - met elkaar te verzoenen, transcendeert het heden zich.

Anders dan de moderne dichters, die werden gedreven door een sterke vernieuwingsdrang, zijn de postmoderne dichters volgens Paz vooral op zoek naar het ‘onveranderlijke principe dat het fundament vormt van de veranderingen.’ Dit ‘onveranderlijke principe’ heeft hij zelf op pregnante wijze verwoord in een van zijn bekendste gedichten, ‘Het vuur van iedere dag’. Het is doortrokken van de analogie, zoals uit het volgende fragment moge blijken:

Zoals de lucht
op de pagina's van de geologie,
op de planetaire hoogvlaktes
zijn onzichtbare gebouwen
maakt en ongedaan maakt:
        de mens.
Zijn taal is nauwelijks een zaadkorrel,
maar brandt
    in de palm van de ruimte.

Lettergrepen zijn fonkelingen.
Ook zijn het planten:
hun wortels
breken de stilte open,
hun takken
bouwen huizen van klanken.
Lettergrepen:
ze verbinden en ontbinden zich,
ze spelen
overeenkomsten en verschillen.

Net als zijn poëzieopvatting is Paz' visie op de post-moderniteit paradoxaal. Ze behelst een heden dat zichzelf voortdurend schept en ontbindt en zich juist in deze veranderingen onveranderlijk weet. De dagen komen en gaan, maar het vuur blijft: het vuur dat de poëzie al brandende houdt sinds de mens mens is. De dichters zijn er zich nu bewuster van dan ooit.

Bibliografie

El arco y la lira (1956; Ned. vert. *De boog en de lier*);
Los hijos del limo (1974; Ned. vert. *De kinderen van het slijk*);
Corriente alterna (1967);
Conjunciones y disyunciones (1969);
Tiempo nublado (1983; Ned. vert. *Wolkenvelden*);
Pasión crítica (1985);
La otra voz (1990);
La búsqueda del presente (Nobelprijsrede, 1990; Ned. vert.: 'Op zoek naar het heden', in: *Nieuw Wereld Tijdschrift* 1991, nr. 2);
De levensboom. Essays over kunst en literatuur (1991).

Sonia Rose de Fuggle
Traditie en experiment
Over Fernando del Paso

Fernando del Paso, die tegenwoordig wordt beschouwd als een van de belangrijkste schrijvers van verhalend proza van Latijns-Amerika, heeft het lang zonder erkenning moeten stellen, niet alleen op internationaal niveau maar zelfs in eigen land. De eerste keer dat van deze in 1935 in Mexico geboren schrijver werk werd uitgegeven was in 1958, toen de dichtbundel *Sonetos de lo diario* verscheen. Zijn eerste roman, *José Trigo*, kwam enkele jaren later uit, in 1966. Die leverde hem dat jaar weliswaar de Xavier Villaurrutia-prijs op, maar de literaire wereld stond er niet van op zijn kop.

Fernando del Paso

Met de publikatie in 1975 van zijn tweede roman, *Palinuro de Mexico*, kwam daar echter verandering in. Voor dit werk kreeg Del Paso in 1977 de Premio Novela Mexico, waarmee hij ging behoren tot de fine fleur van Latijnsamerikaanse schrijvers. Toen dan in 1989 zijn derde roman uitkwam, *Noticias del imperio*, bevestigde hij daarmee niet alleen zijn reputatie, maar was hij ook verzekerd van de bijval van een breed internationaal publiek.

Realistisch scenario

J*osé Trigo* wordt door critici beschouwd als een exerimentele roman en gaat over een staking van spoorwegarbeiders in Mexico in de jaren 1958 en 1959 (in de roman verzet naar 1960). Qua structuur is de roman in twee delen opgesplitst, 'El Oeste' (Het Westen) en 'El Este' (Het Oosten), die via een derde deel, 'El Puente' (De Brug) met elkaar zijn verbonden. In het eerste deel van de roman ('Het Westen') zijn de

hoofdstukken genummerd van één tot negen, in het tweede deel ('Het Oosten') gaan ze van negen naar één.

Zoals we al aangaven is het verhaal gebaseerd op waar gebeurde historische feiten. De handeling is geplaatst in een realistisch scenario dat evenwel vooral gekozen lijkt om zijn grote symbolische waarde. De Nonoalco-Tlatelolcostreek is een gebied waar ooit arbeiders huisden in oude, afgeschreven treinwagons; het bestaat uit een westelijk en een oostelijk gedeelte, met de Nonoalco-brug als verbinding daartussen. De geschiedenis van de streek reikt terug tot de stichting van Mexico. De zevende stam van de Nahuanen, beter bekend onder de naam Tenocha's of Mexica's, splijtte door onderlinge rivaliteit uiteen. Er was een groep overblijvers die Mexico-Tenochtitlan stichtte, en een groep die uitweek naar een naburig eiland om daar de grondslag te leggen voor Mexico-Tlatelolco. Na de Spaanse verovering kwam het gebied in handen van blanke edellieden en werd het omgedoopt tot Real de Santiago. De aangrenzende streek heette Santiago-Tlatelolco, en daar hadden de Indianen hun toevluchtsoord; dit was het gebied waar de franciscanen de eerste school voor de Indianen en de Azteekse adel hadden gesticht. Ze hadden er ook een kerk gebouwd, en die staat nog altijd op wat tegenwoordig het Plaza de las tres Culturas heet (ofte wel het Driebeschavingenplein), een plein waaraan de ruïnes van de Templo de Tlatelolco zij aan zij staan met de Spaanse koloniale kerk en voortbrengselen van moderne stedebouw. Bovendien was dit het plein waar in 1968 op last van de regering op harde wijze een eind werd gemaakt aan een studentenbetoging, een voorval dat niet spoorloos aan de recente Mexicaanse geschiedenis voorbij is gegaan. Del Paso brengt deze episode ter sprake in zijn tweede roman, en ook in *La noche del Tlatelolco* van Elena Poniatowska krijgt deze gebeurtenis alle aandacht. In *José Trigo* vormt dit plein, dat gedacht was als symbool voor de versmelting van de drie culturen, het decor voor een nieuwe verovering.

Zoals Tlatelolco in 1521 door de Spanjaarden werd veroverd, waarmee een einde kwam aan het rijk van de Azteken, zo zou Tlatelolco in de twintigste eeuw een tweede maal ‘vallen’ doordat de arbeiders er verdwenen, verjaagd door de moderne gebouwen die ze er wel hadden helpen neerzetten maar die zij nimmer zouden bewonen.

Collectief verhaal

Het verhaal drijft op de speurtocht die de verteller onderneemt wanneer hij dwalend door de Oostkant en de Westkant op zoek gaat naar een zekere José Trigo. Deze opzet maakte het mogelijk in het boek allerlei figuren aan het woord te laten: Buenaventurea, Eduviges, Anselmo, Bernabe, Guadalupe, Pedro, Luciano, om er maar een paar te noemen. Het zijn dan ook verschillende monden waar het verhaal uit is opgetekend; het klinkt als een tekstuele polyfonie.

Het relaas dat ons aldus ter ore komt is niet individueel maar collectief: het is het verhaal van spoorwegarbeiders die zich met een hardnekkige staking afzetten tegen de regering. Dat is de rode draad, zij het niet het enige verbindende element. Er lopen immers nog twee andere thema's doorheen: het levensverhaal van José Trigo, dat begint in 1960, als hij in het Westelijke deel aankomt, en dat eindigt met zijn verdwijning, tegen de achtergrond van de opkomst van de *charrismo sindical* (de vakbonden).

Naast de al genoemde structurele onderverdeling is er nog een verschil in typografie dat zo zijn eigen betekenis heeft: de tekst is deels gezet in cursief. Deze overgang in typografie dient om aan te geven dat iemand anders het woord krijgt: in het hoofdstuk getiteld ‘De Brug’ wordt de vroege geschiedenis van de stad Mexico uit de doeken gedaan door een tijdloze verteller, iemand die gebeurtenissen aanhaalt waar hij zelf buiten staat. Diens zalvende verteltrant, de taal waar hij zich van bedient, doet niet alleen bijbels aan, maar heeft ook iets weg van de stijl die we wel aantreffen bij oude inheemse teksten. Via deze figuur horen we van de verwoesting van de autochtone cultuur, en van hem ook stamt de profetie dat niet alleen de Westkant door verraad van de Oostkant tenonder zal gaan, maar dat de modernisering beide zal verzwelgen, een wezenlijk thema in het boek.

Dan zijn er twee data die binnen de roman een temporele en een thematische as vormen: 1521, het jaar van de val van Tenochtitlan, en 1960, de (fictieve) datum waarop de staking van de spoorwegarbeiders werd gebroken.

De roman kan daarom worden gezien als een

poging de Geschiedenis te achterhalen, een nog nooit vertelde Geschiedenis: de ‘Onzichtbare Geschiedenis’, een concept dat zijn naam dankt aan de Peruviaanse schrijver Manuel Scorza die het in een cyclus van vijf romans ontwikkelde.

> *‘Del Paso tracht de Mexicaanse Geschiedenis die nooit aan het licht is gekomen te achterhalen: die van de overwonnen Azteken van toen, en van de Mexicaanse arbeidersklasse van nu.’*

Azteekse mythologie en christelijk geloof

Del Paso tracht de Mexicaanse Geschiedenis die nooit aan het licht is gekomen te achterhalen: die van de overwonnen Azteken van toen, en van de Mexicaanse arbeidersklasse van nu. Volgens Del Paso zelf had hij met *José Trigo* geen politieke bedoelingen en was het hem er bij het schrijven alleen om begonnen het geschil tussen de vakbond en de Mexicaanse staat te vatten in psychoanalytische begrippen omtrent legitimiteit, autoriteit en het gezin. Om dit tot uitdrukking te brengen maakte Del Paso gebruik van een symboliek die hij ontleende aan twee geloofsovertuigingen die goed aansluiten op de manier waarop in Mexico vandaag de dag tegen de wereld wordt aangekeken: de Azteekse mythologie en het christelijk geloof.

Del Paso wil de ‘Geschiedenis die nooit is geschreven’ optekenen: zijn belangrijkste verteller wil dingen aanhalen ‘waarvan je maar moeilijk kunt geloven dat ze echt zijn gebeurd.’ Het gecompliceerde spel met de vertellers is de vorm door middel waarvan de stem van het collectief geheugen, van het ‘stemloze volk’, uit de stemverwarring kan worden losgefilterd. Bij een dergelijke manier van vertellen wordt er dan ook van uitgegaan dat de werkelijkheid een chaotisch geheel vormt, waarvan de samenhang diep in de getuigenissen verscholen zit en door de lezer blootgelegd en in elkaar gepast moet worden.

In de oude Buenaventura zien we de godin Tlazolteotl, een Indiaanse godin-moeder die plaats moest maken voor de cultus van de Maagd van Guadalupe. Luciano, wiens naam nauw verwant is aan ‘luz’, oftewel ‘licht’, wijst terug naar Tonatiuh, de zon die volgens de Nahua-mythologie vier keer verscheen, onder meer in de figuur van Quetzalcoatl en van Jesus Christus. Manuel Angel, Luciano's tegenhanger, is verwant met Tezcatlipoca en Lucifer. José Trigo zelf is net zo min als later van Palinuro kan worden gezegd een uitgesproken individu, eerder iemand die model staat voor een hele bevolkingsgroep. De verteller geeft dit ook aan wanneer hij op een gegeven moment zegt: ‘en José Trigo, wij dus.’ In dit verhaal draait het niet om een zekere José Trigo, zoals de verteller ook toegeeft: 's mans verleden en wat er van hem wordt blijft in raadselen gehuld, hoofdzakelijk omdat het niet van belang is voor wat de verteller voor ogen zweeft. José Trigo staat symbool voor het onder tafel vegen van officiële zijde van grote gedeelten van de vaderlandse geschiedenis, een geschiedenis waar men nooit veel aandacht voor had.

Cyclische tijd

Zoals Alan Riding heeft aangegeven is Mexico ‘zich op aan het maken voor de 21e eeuw, zonder dat het ooit raad heeft geweten met de erfenis van de 16e eeuw.’ De spoorweg staat symbool voor de industrialisering van het land, voor ontwikkeling en vooruitgang: in een

ongelijk verdeelde maatschappij echter brengen spoorwegen en moderne gebouwen slechts voorspoed voor een minderheid, en daar behoren de arbeiders die alles van de grond hebben getild in elk geval niet toe.

Door af te zien van een chronologische volgorde en in plaats daarvan te kiezen voor een voorwaartse gang in de tijd, gevolgd door een achterwaartse beweging (zoals ook tot uiting komt in de nummering van de hoofdstukken), stelt de auteur ‘de vooruitgang’ als zodanig ter discussie. Hij heeft liever een cyclische tijdsindeling, waarbij de klok steeds draait naar één en hetzelfde punt waarop de werkelijkheid het best tot zijn recht komt. Daar krijgt het afglijden naar de marge, veroorzaakt door het verschijnen van de landveroveraars, een vervolg in de technologische civilisering die maakt dat men opnieuw naar de marge wordt terugverwezen. De nieuwe stad ontpopt zich zodoende als niet meer dan een symbool voor een land dat tot twee keer toe gekoloniseerd is. Interessant om op te wijzen is verder dat, ofschoon de cyclische opvatting van de Geschiedenis stoelt op een Grieks-Romeinse traditie, veel andere culturen - bijvoorbeeld die van de Azteken - haar delen.

De eerste roman van Fernando del Paso is derhalve voor de Mexicaanse verhalende literatuur van grote betekenis, omdat hier binnen één enkel geheel tal van thema's en karakteristieken uit de vroege Mexicaanse roman in al zijn vormrijkdom bijeenkomen. Het boek is een produkt van dat ontwikkelingsproces en tegelijk een van de hoogtepunten daaruit.

> *‘Een boek vol leven, een lang gedicht over liefde en dood en over het menselijk lichaam.’*

Totaliteit

Palinuro de Mexico, de tweede roman van Del Paso, werd door de critici op één lijn gezet met *Abbadon el exterminador* van de Argentijn Ernesto Sabato, *El otono delpatriarca* van Gabriel García Márquez en *Yo el supremo* van Augusto Roa Bastos. Rafael Conte noemde het boek ‘de beste roman die in 1977 in het Spaans is verschenen’, terwijl Jorge Campos vooral waardering had voor het experimentele aspect, herkenbaar aan ‘het slopen van alle conceptualiteit en de bouw van een roman, een nieuwe roman’. *Palinuro* is een complexe roman met veel facetten, waar de ambitie uit spreekt à la Flaubert een ‘totaliteit’ te bereiken, een streven waar menige Latijnsamerikaanse schrijver van in de ban is geweest, van Mexicanen als Agustin Yáñez tot de Peruviaan Mario Vargas Llosa. Deze dorst ‘alles’ te willen kunnen vertellen, ‘alles’ tot uitdrukking te brengen, klinkt dóór in de woorden van Del Paso wanneer hij zegt dat hij erop uit was ‘een goed boek te maken, een boek vol leven, een lang gedicht over liefde en dood en over het menselijk lichaam.’

De roman ontleent zijn kracht aan allerlei thema's die met elkaar een breed scala bestrijken van de kennis zoals de mensheid die van lieverlee heeft opgebouwd. Er komen filosofische thema's in aan de orde als de zin van leven en dood, het wezen van de werkelijkheid en de manier waarop wij tegen de wereld aankijken. Een belangrijke rol is in deze roman toegekend aan het menselijk lichaam en, in het

verlengde daarvan, aan medische en aanverwante thematiek: zoölogie, biologie, bacteriologie, fysiologie, neurologie, anatomie en genetica. Daarentegen heeft de seksualiteit in het boek de functie mede te zorgen voor de voorstuwing van het verhalend gedeelte.

Geschiedenis en politiek overigens zijn, anders dan sommige critici beweren, als thema wel degelijk van groot belang. Het werk gaat over de Revolutie van 1910, de corruptie en het tekortschieten van de regeringspartij (de PRI), en stelt president Diaz Ordaz verantwoordelijk

voor het bloedbad dat in 1968 tijdens zijn bewind op het Tlatelolcoplein onder studenten werd aangericht; we hadden het daar al eerder over. ‘Last but not least’ zouden we nog willen wijzen op de literaire thema's, want die domineren het geheel. Intertekstualiteit speelt in de roman een centrale rol. Door de belangrijkste spreekbuis weergalmt de stem van menig schrijver van Westerse literatuur, van Rabelais en Quevedo tot Borges, Rulfo, Fuentes en Paz, via Jonathan Swift, Lewis Caroll en James Joyce. Voor satire is in het boek flink veel plaats ingeruimd, de tekst is sterk doortrokken van pastiches en parodie en maakt gebruik van bronnen uit de traditie van de commedia dell'arte. Al even belangrijk is de metatekstualiteit: overal in het boek zijn beschouwingen aan te treffen over de handeling van het schrijven en wordt door de personages in kwestie verwezen naar het schrijven zoals dat op dat moment letterlijk plaatsvindt.

Fernando del Paso

Verhaallijnen

De indelingsstructuur van deze roman van Del Paso is gecompliceerder dan zijn eerdere: er komen afwisselend vijf verhaallijnen in voor die met elkaar verweven zijn en aldus een artistiek en bewerkelijk patroon opleveren. Eén figuur die in alle vijf opduikt, Palinuro, een twintigjarige student, fungeert als bindend element. Deze naam, een homoniem voor de stuurman van Aeneas. is overigens slechts bedoeld om een verband aan te geven met de klassieke traditie. Zijn ambitie om ‘zo beroemd te worden dat komende generaties de naam van mijn geboorteland aan die van mij zullen vastplakken, zodat ik bekend zal staan als Palinuro van Mexico’, doet onvermijdelijk denken aan Amadis de Gaula, dat schoolvoorbeeld van de held/ridder.

Ondanks zijn banden met de literaire traditie van het verleden is Palinuro in alle opzichten een hedendaagse held, een student medicijnen en een kunstenaar 'die niets belangrijkers over-

komt dan dat hij geboren wordt, leeft en doodgaat'. Palinuro, de anti-held, zal een heroïsche dood sterven doordat hij bezwijkt aan de verwondingen die hij heeft opgelopen tijdens de botsing tussen studenten en regering in Tlatelolco. Op die manier is deze figuur symbolisch voor de Mexicaanse jeugd, maar ook, omdat 'hij in verschillende perioden tegelijk leefde', staat hij symbool voor het mensdom als geheel.

De vijf verhaallijnen raken, zoals we reeds zeiden, met elkaar verbonden door de aanwezigheid van Palinuro. Langs één van deze lijnen loopt het verhaal van de eenzame ervaringen van de held, wanneer hij bijvoorbeeld 'een tocht maakt langs Reclame-agentschappen en meer van zulke Droomeilanden', of wanneer hij een denkbeeldige ronde door een ziekenhuis maakt. Een tweede verhaallijn legt een verband met de avonturen die Palinuro beleeft in gezelschap van twee bevriende medicijnenstudenten (Molkas en Fabricio). Via de derde lijn komen wij te weten dat de held een incestueuze verhouding heeft met zijn nicht Estefania. Weer een andere leidraad brengt ons bij Walter, Palinuro's neef en alter ego die extravagante staaltjes eruditie ten beste geeft. Ten slotte is er een vijfde lijn, die ons in staat stelt aan de hand van drie generaties de geschiedenis te volgen van de familie van Palinuro vanaf het begin van de eeuw.

In deze roman laat Del Paso de chronologie links liggen; er zijn geen lijnen die doorlopen in de tijd, vooruit of achteruit, en evenmin treffen we zoiets als een tijdpatroon aan, zoals in *La muerte de Artemio Cruz* van Carlos Fuentes. De hele roman moet het stellen zonder het soort continuïteit waar een plot in had kunnen voorzien. Bij het lezen wordt de moeilijkheidsgraad nog verhoogd doordat niet één, maar vier stemmen blijk geven van hun aanwezigheid: Palinuro die het verhaal vertelt, Palinuro die zichzelf observeert, Walter en opa Francisco. De overgang van de ene naar de andere stem vindt meestal plaats zonder waarschuwing vooraf, vooral wanneer Palinuro onderwerp en referent wordt van zijn eigen uiteenzetting. Eerste, tweede en derde persoon treden kriskras door elkaar op en maken de polyfonie aldus compleet.

> *'Palinuro kan gelezen worden als een bespiegeling op en een verkenning van de aard en de grenzen van de taal.'*

Spelen met taal

De bezieling die Del Paso eigen is als het gaat om taal is in die zin een constant gegeven, dat *Palinuro* gelezen kan worden als een bespiegeling op en een verkenning van de aard en de grenzen van de taal. Dit hoogst belangrijke thema is echter zeker niet het enige, en al evenmin dient Del Paso's betrokkenheid met taal los te worden gezien van de belangrijkste thema's van de roman.

De taal van connotatie, inversie en parodie wordt gehanteerd om de bedoeling van de roman bij de lezer over te brengen, het zijn stijlmiddelen waar de filosofische, politieke, historische en seksuele thema's mee tot uitdrukking worden gebracht, waar het verhaal zijn kracht aan ontleent en die het tot een organisch geheel maken.

Het spelen met taal van Del Paso hangt derhalve niet in het luchtledige; in tegendeel, tussen thema en retorica bestaat een innig verband. *Palinuro de Mexico* ‘creëert een geïntegreerde wereld van woorden binnen een krachtig en beweeglijk betekenisgeheel’, concludeert Robin Fiddian dan ook.

Het verhaal van Palinuro is, zoals gezegd, gebaseerd op de onfortuinlijke stuurman uit de Aeneas van Vergilius, de figuur die overboord valt, om weer op te duiken in de Onderwereld. Volgens Del Paso is Palinuro ‘half mens en half beeld, half schim en half held’, en passen zijn ervaringen in een universeel patroon van initi-

atie en het verlies van onschuld, van degradatie en isolatie, dood en wederopstanding. De dood van Palinuro is de expressie van het wereldbeeld van de auteur die rouwt om het slachtoffer, maar er niettemin alle vertrouwen in heeft dat de heroïek zich opnieuw zal aandienen: de roman laat zich lezen als een bevestiging van het leven, inclusief de spirituele waarden daarvan.

Dolende zielen

P*alinuro* leverde Del Paso de prestigieuze Romulo Gallego-prijs op en bracht hem literaire faam. De publikatie in 1987 van zijn daaropvolgende roman, *Noticias del Imperio*, maakte hem tot een van de meesters van de hedendaagse Mexicaanse verhalende literatuur. Ook hier gaat Del Paso voor zijn verhaal te rade bij de geschiedenis, alleen hebben we ditmaal niet te maken met contemporaine geschiedenis maar met gebeurtenissen die plaatsvonden in de 19e eeuw. *Noticias* is gebaseerd op de pogingen van Napoleon III in Amerika een conservatieve katholieke monarchie te vestigen, als bolwerk tegen de groeiende macht van de Verenigde Staten van Amerika. Na de Engelse en Franse blokkade in 1861, die was opgericht bij wijze van vergeldingsmaatregel na Benito Juarez' besluit de buitenlandse schuld niet af te lossen, kreeg aartshertog Maximilliaan van Oostenrijk door de koning van Frankrijk de kroon van het keizerrijk Mexico toegeworpen. Het avontuur loopt uit op een mislukking en Maximilliaan wordt in 1867 in Queretaro geëxecuteerd, terwijl zijn vrouw Carlota het er weliswaar levend vanaf brengt maar tot krankzinnigheid vervalt, om ten slotte in 1927 in het kasteel van Bouchout haar laatste adem uit te blazen.

In *Noticias del Imperio* is een enorme hoeveelheid informatie over de Franse invasie en het korte bestaan van het Mexicaanse rijk van Maximilliaan bijeengebracht en binnen een tweeledige context geplaatst. Aan de ene kant zien we de expansie van de invloedssfeer van de Verenigde Staten in de rest van Amerika, de afschaffing van de slavernij in Brazilië en de pogingen een alliantie te smeden tussen de onafhankelijke Amerikaanse republieken. En aan de andere kant hebben we de Europese aangelegenheden, wat in dit geval vooral wil zeggen de geschiedenis van de Habsburgse dynastie, zowel in Europa als daarbuiten. Qua romanstructuur bestaat *Noticias* uit twee met elkaar vervlochten teksttypen: enerzijds is er de historische uiteenzetting, in min of meer ‘pure’ vorm, en anderzijds is daar het verhaal van de krankzinnige Carlota dat hier dwars op staat.

De auteur heeft in deze roman getracht de ervaringen van Maximilliaan en Carlota langs poëtische weg te herscheppen tot een geschiedversie waarin speelruimte is voor fantasie en inventiviteit, een geschiedenis niet alleen van wat geweest is, maar ook van wat had kunnen zijn. Het is een literair project dat via een poëtische voorstelling van zaken het nationaal bewustzijn met het verleden poogt te verzoenen, om zodoende ‘de dolende zielen die weeklagen over de veronachtzaming waaraan ze ten prooi zijn’ hun rustplaats te geven.

Verscheidenheid

In het algemeen probeert Del Paso met zijn werk een 'totaliteit' te bereiken, wat vooral duidelijk naar voren komt in *Noticias*. De Mexicaanse schrijver en criticus Gustavo Sainz ontwikkelde het concept van het 'encyclopedisch verhaal', waarvan in de romans van Del Paso een aantal kenmerken is terug te vinden: zo wordt vanuit een kritisch perspectief het geheel aan kennis en geloofsartikelen van een bepaalde cultuur aan de orde gesteld; het verhaal gaat de traditionele grenzen van de roman te buiten; er komt een beschrijving in voor van een technologisch proces; en er wordt geput uit een breed scala aan retorische bronnen en verteltradities.

Deze hang naar het 'encyclopedische' vinden we terug in *José Trigo*, waarin Del Paso zich voor het scheppen van de microkosmos die Nonalco-Tlatelolco heet bedient van de geschiedenis, de folklore, sociale gebruiken en een archeologische en sociale context. Daarnaast mag hij graag semantische velden (de groenten op de markt bijvoorbeeld) tot op de bodem uitspitten, wil Del Paso een beschrijving geven van een technologie (de spoorwegen) en maakt

hij gebruik van een grote verscheidenheid aan teksttypen: satirische, dramatische, epische, lyrische en historische.

In *Palinuro* is dit verlangen naar buiten te treden en alles in de greep te krijgen hoofdzakelijk belichaamd in twee figuren, Walter en opa Francisco. Walter spreidt een extravagante schat aan kennis ten toon op het gebied van geschiedenis, literatuur, filosofie, muziek, kunst, mythologie en geneeskunde. Opa Francisco geeft er op zijn beurt blijk van zeer goed thuis te zijn in de wereldliteratuur in brede zin. In *Noticias* komt de synthese van aan elkaar tegengestelde en elkaar aanvullende elementen met name op twee niveaus naar voren. Het ene is de combinatie van een veelheid aan tegengestelde teksttypen: mondeling/schriftelijk, analfabetisch/academisch, historisch/fictief, enzovoorts. Maar van meer belang is het teksttype dat is gereserveerd voor Carlota, de figuur die als vehikel fungeert voor een totaliserende visie op de werkelijkheid. De weduwe van Maximilliaan symboliseert op grond van haar afkomst het hele Europese monarchale stelsel. Dit wordt in de roman duidelijk op de eerste bladzijde, wanneer ze zichzelf introduceert door een opsomming te geven van al haar titels en de koningshuizen waar ze familiebanden mee heeft. Dat zij de oversteek naar Mexico heeft gemaakt bestempelt haar tot het symbool van de ontmoeting van twee werelden, de Oude en de Nieuwe: zij is ‘regentesse van Anahuac, koningin van Nicaragua, baronesse van Mato Grosso, prinses van Chitzen Itza’ Carlota vereenzelvigt zich sterk met haar onderdanen, zij voelt zichzelf ‘moeder van alle Indianen en alle halfbloeden, moeder van alle blanken...’.

Bovendien gebruikt de auteur Carlota's krankzinnigheid om haar te maken tot de ultieme hyperbool. Carlota, getransformeerd tot ‘een herinnering, levendig en vlottend, zonder begin of eind’, herinnert zich vrijwel alle gebeurtenissen uit haar leven, en wordt op die manier een soort alwetend nationaal bewustzijn. Carlota probeert in haar herinnering en met woorden de ‘geschiedenis opnieuw uit te vinden’, haar leven en dat van Maximilliaan opnieuw gestalte te geven. Dank zij haar herinneringen is Carlota in staat het verleden te veranderen en weer op te bouwen. Woorden zijn geladen met een diepe en symbolische betekenis die haar macht geeft: ‘Telkens als ik je roep kom jij weer tot leven, telkens als ik je naam noem: Maximiliano.’

‘Carlota schrijft met rode inkt in een boek vol maagdelijk witte paginais.’

Onblusbare vitaliteit

Wanneer ons een kijkje wordt gegund op de theorie die Del Paso er omtrent het schrijven op nahoudt, is het wederom de figuur van Carlota aan wie we dat te danken hebben.

Carlota schrijft met rode inkt in een boek vol maagdelijk witte pagina's: voor haar is schrijven een biologische handeling, voortspruitend uit het leven zelf. Zijzelf is het die letterlijk - beschreven wordt, getatoeëerd wordt met haar eigen bloed, de inkt van haar handschrift. Het feit dat zij niet met schrijven kan ophouden symboliseert haar onblusbare vitaliteit, iets waarin Robin Fiddian, enigszins afgezwakt weliswaar, het vrouwelijk principe ziet.

Carlota voelt het leven uit zich wegglijden, maar ze blijft tot het eind doorgaan met schrijven, zodat het boek eindigt met een bevestiging van het leven die doet denken aan de laatste bladzijden van *Palinuro*. Del Paso zorgt ervoor dat de vitaliteit van woorden en van het schrijven over - wederom - het spirituele leven, uitstijgt boven de stilte van de dood, en benadrukt aldus opnieuw de spirituele waarden die ten grondslag liggen aan zijn wereldbeschouwing.

Een toelichting op de ideologische opzet van het boek vinden we in het één na laatste hoofdstuk, wanneer Del Paso zijn mening dicteert over het compromis dat kunstenaars en

schrijvers met de maatschappij en de wereld waarin ze leven, nu eenmaal moeten zien te vinden. Naar zijn eigen woorden heeft de auteur van *José Trigo* geprobeerd een verzoening tot stand te brengen tussen ‘de geschiedenis van de waarheid en de exactheid van de fictie’. Deze heterodoxe opvatting van de geschiedenis valt samen met een diep wantrouwen jegens de waarheid van de geschiedschrijving, die volgens hem beperkt is en niet vrij van ideologische en psychologische smetten.

Eigen weg

De drie romans van Del Paso bevestigen dat, nu het eind van de twintigste eeuw nadert, de Spaansamerikaanse literatuur beschikt over een geheel eigen traditie die voortbouwt op de Europese en autochtone nalatenschap. Het geeft ook aan hoezeer deze literatuur is volgroeid, een rijpheid heeft bereikt die blijkt uit het samengaan van twee karakteristieken van verschillende oorsprong: de neiging begaan te zijn met het sociale (iets dat geschraagd wordt door de traditie van het Realisme en het Naturalisme), en de hang naar het expressieve en formele.

Evenals Carlos Fuentes dringt Del Paso door tot de lotsbestemming van de Mexicaan als historisch wezen en beoogt hij de diepe, ingewikkelde en ineengegroeide wortels van diens culturele identiteit bloot te leggen. Hij maakt daartoe gebruik van een gevarieerd aanbod aan technische bronnen en toont aan over de zeldzame gave te beschikken verhaalstructuren te kunnen opbouwen die qua complexiteit menig monument uit de barok naar de kroon steken. Del Paso is de evenknie van Fuentes, concludeert Robin Fiddian, al zijn het geen echte tijdgenoten; Fuentes is de erfgenaam van Revueltas en een leerling van Arreola en Rulfo. Del Paso heeft van die erfenis geprofiteerd - maar dat weerhield hem er niet van een heel eigen weg te zoeken, een eigen gang waardoor hij zich van zijn tijdgenoten heeft weten te onderscheiden.

(Nederlandse vertaling: Alexander van Baggum)

Hub. Hermans

Een schrijver op de huid van de tijd

Over Carlos Fuentes

De Mexicaan Carlos Fuentes (1928), die in de Spaanstalige literatuur geldt als één der allergrootsten, naast auteurs als García Márquez, Borges, Cortázar en Vargas Llosa, is voor de Nederlandse lezer altijd een betrekkelijk onbekende gebleven. Agathon en Meulenhoff hebben diverse romans van Fuentes uitgegeven en zelfs heruitgegeven, maar een groot succes werden deze nooit. Hoe dat komt is niet helemaal duidelijk. Ook al zijn de romans en toneelstukken van Fuentes niet altijd even gemakkelijk, toch zijn zij, voor wie zich daar een beetje moeite voor wil getroosten, uiterst toegankelijk.

Een mogelijke reden voor het gebrek aan succes te onzent zou wel eens kunnen liggen in Fuentes' bezetenheid. Hij wil teveel tegelijk. Carlos Fuentes is in al zijn werk geobsedeerd door het fenomeen tijd. De Mexicaanse realiteit, de tijd van nu, is volgens hem alleen verklaarbaar vanuit een grondige bestudering van het verleden. Bij het beschrijven daarvan steunt hij niet alleen op een enorme belezenheid en een grote fantasie, maar ook op een perfecte beheersing van het moderne schrijverschap.

Vooral in zijn romans uit de jaren zeventig en tachtig doet Fuentes alle mogelijke moeite om pluriforme teksten af te leveren, waaruit elke hiërarchische en coherente ordening ogenschijnlijk is verdwenen. Maar ook inhoudelijk vergt hij veel van de lezer. Voor de Nederlandse lezer, doorgaans niet zo vertrouwd met de Mexicaanse geschiedenis, wellicht té veel. Daarbij komt dat Fuentes' speurtocht naar de eigen identiteit van het Mexicaanse volk enigszins op gespannen voet staat met de tegelijkertijd nagestreefde postmoderne schrijfwijze. Het is niet helemaal logisch om inhoudelijk structuur trachten aan te brengen waar de vorm juist de onmogelijkheid daarvan wil bewijzen.

Door deze tegenstrijdigheid wordt de bereidheid om als actieve lezer eindeloos mee te zoeken naar de identiteit van een vreemd volk wellicht niet genoeg geprikkeld. Toch doet de schrijver pogingen om de noodzaak van zijn speurtocht door de Mexicaanse geschiedenis aan de lezer te verklaren. Een handreiking hiertoe biedt de synopsis die Fuentes tegenwoordig in zijn boeken laat opnemen. Hij brengt daar zijn narratieve werk onder in twaalf secties, die òf titels dragen van een roman, òf vagere titels als ‘Het kwaad van de tijd’, ‘De gemaskerde dagen’ of ‘De politieke tijd’. Alle te zamen vallen zij onder één gemeenschappelijke noemer: ‘Het tijdperk van de tijd’. Deze vage noemer maakt niettemin duidelijk dat de schrijver de tijd ervaart als het enige ordenende element dat in staat is om de gesignaleerde tegenstrijdigheid tussen een door de schrijver geleide speurtocht door de Mexicaanse geschiedenis en een door de lezer ondernomen deconstructie van de romanwereld, op te heffen.

Eigentijdse taal

Als postmodern auteur zal Fuentes zich er wel voor waken om nog aanspraak te maken op het begrip originaliteit. Toch was het dezelfde Fuentes die in zijn veelgeprezen essaybundel *De nieuwe Hispano-A merikaanse roman* (1969) als een der eersten een lans brak voor het originele, nieuwe schrijven van zijn literaire

bentgenoten. In die bundel noemt hij het taalgebruik van de schrijversgeneratie van de 'boom' een belangrijk innoverend element. De taal was immers tot dan toe een produkt geweest van de ontdekking, verovering en kolonisatie van het Latijnsamerikaanse continent. De bij die periode behorende hiërarchische ordening en onderdrukking kon door het taalgebruik niet verhuld worden. De Contra-reformatie vernietigde in de Spaanstalige wereld definitief de tijdens de Renaissance ingezette vernieuwingsbeweging. En het werd de taak van de nieuwe generatie om een eigentijdse taal te vinden die in staat zou moeten zijn om met de heersende tradities te breken:

> Onze literatuur is werkelijk revolutionair wanneer zij in staat blijkt om het door de gevestigde orde gewenste taalgebruik te vernietigen en om een taal van verontrusting, vernieuwing, wanorde en humor daarvoor in de plaats te stellen. De taal dus van de ambiguïteit: van de veelvoud aan betekenissen, van grote aantallen toespelingen, kortom, de taal van de openheid.

Deze oproep om te breken met het gesloten wereldbeeld van de machthebbers was in de jaren zestig misschien origineel, maar in de jaren negentig doet zij ietwat gedateerd aan. Daarbij ook nog vertrouwen uitspreken in het vernietigende vermogen van de taal is naïef.

Toch betoont Fuentes zich via dit soort opvattingen een wegbereider van het postmodernisme. Per slot van rekening komt de door zijn generatie nagestreefde vormvernieuwing dicht in de buurt van de pluriformiteit van het postmoderne schrijven. Sneller dan Fuentes in 1969 kon vermoeden is immers ook de Latijnsamerikaanse schrijver een wereldburger geworden. Was er toen nog sprake van een Eerste, een Tweede en een Derde wereld, nu is dat uit de Koude Oorlog daterende wereldbeeld aan het vervagen.

Het geloof in ideologieën is nagenoeg verdwenen. Naast de Verenigde Staten strijden diverse andere landen en machtsblokken om een vooraanstaande plaats op het wereldtoneel. De geschiedenis van al die landen en culturen begint langzamerhand tot het gemeenschappelijke, veelvormige verleden te behoren. Althans, dat is de mening van Fuentes in een essay uit 1990, geschreven naar aanleiding van de nakende viering in 1992 van het Vijfde Eeuwfeest van de ontdekking van Amerika. In dat essay, getiteld ‘De roman van Amerika: literatuur en maatschappij’ noemt Fuentes de literatuur van zijn continent ‘de stem van Indo-Afro-Iberië.’ Met die gecompliceerde benaming poogt hij enigszins krampachtig om zo weinig mogelijk Latijnsamerikanen tekort te doen. Het is de stem van al die bewoners die nu mee gaat zingen in het grote multi-culturele wereldkoor. Het is de taak van de schrijver om de eigen stem van zijn continent daarin zo goed mogelijk te laten doorklinken en om de eigen geschiedenis te herschrijven. De ‘owrdekking’ van zijn continent is namelijk evenzeer een ‘*be*dekking’ geweest: een vernietiging van eeuwenoude beschavingen, gedragen door miljoenen oorspronkelijke bewoners die gedwongen werden de taal, cultuur en religie van de ‘ontdekker’ over te nemen. Pas door het kennisnemen van dat verleden kan ook Latijns-Amerika deel uit gaan maken van de gezamenlijke traditie van de andere volkeren op aarde:

> Geboren als een heldendaad van de Renaissancistische verbeelding, moet de Nieuwe Wereld ook de nieuwe wereld verbeelden, verlangen, uitvinden en opnieuw uitvinden. Amerika verbeelden, de Nieuwe Wereld zeggen, zeggen dat de wereld nog niet af is, want die wereld is niet alleen een oneindige ruimte, hoewel uiteindelijk begrensd, maar ook een eindeloos durende tijd.

De wens origineel te willen zijn is dan ook voorgoed tot het verleden gaan behoren.

'De wens origineel te willen zijn is voorgoed tot het verleden gaan behoren.'

Maskers

De eerste roman waarmee Carlos Fuentes probeert de geschiedenis van zijn land te herschrijven is *La région más transparente* (letterlijk: Het doorzichtigste gebied) uit 1958. De titel is ironisch bedoeld, want de spiegel van het Mexicaanse verleden die Fuentes ons voorhoudt, is volledig ondoorzichtig.

Evenals in de traditie van de grote Europese stadsroman - overigens een onterechte benaming want ook Argentijnse schrijvers als Macedonio Fernández en vooral Leopoldo Mare-

chal hebben daar hun steentje aan bijgedragen - is de stad de centrale hoofdfiguur van de roman geworden. In het geval van Fuentes is dit het Mexico City van de jaren vijftig. Temidden van vele andere personages is het Ixca Cienfuegos, die door zijn Indiaanse voornaam en zijn Spaanse achternaam de Mexicaanse mengcultuur symboliseert, en de ontmaskering van het Indiaanse verleden moet leiden. Tegenover Cienfuegos staat de meer intellectuele Manuel Zamacona, die de identiteit van Mexico niet in de magie van het verleden zoekt, maar in een onduidelijke toekomst.

Meer dan eens haakt Fuentes in deze kaleidoskopisch opgezette roman aan bij de denkbeelden van zijn illustere landgenoot en Nobelprijswinnaar Octavio Paz. Deze was in zijn essaybundel *Het labyrint der eenzaamheid* (1950) eveneens op zoek gegaan naar de ware identiteit van de Mexicaan. Het centrale thema van die bundel lag reeds verscholen in de titel: het zoeken naar de eigen identiteit is een moeizame tocht, want de Mexicaan kent zijn eigen heden niet. Daarbij is het verleden van de Mexicaan zo verscheurd, dat hij zijn 'eigen' verleden niet meer herkent. De Mexicaan heeft dus eigenlijk niets om op terug te vallen en heeft daardoor het gevoel gekregen een wees te zijn. Hoogstens voelt hij zich, als afstammeling van de blanke conquistador Hernán Cortés en de Indiaanse prinses Malinche, die deze bij de verovering van Mexico tot zijn vrouw had gemaakt, het produkt van een mengcultuur. Malinche echter, werd als verraadster door haar volk verstoten, waarna zij als wraak de vervloeking uitsprak dat de blanken uiteindelijk altijd de Indianen zouden overheersen. Zo is de Mexicaanse mengcultuur synoniem geworden aan de verkrachte vrouw, 'la chingada', die steeds opnieuw verkracht zal worden. Zo is ook de Mexicaanse samenleving een gesloten cultuur, bang als zij is om weer opnieuw geopend, 'rajada' te worden.

Dit beeld past geheel binnen de cyclische tijdsopvatting die de Mexicanen overnamen van hun Indiaanse voorouders. Anders dan bij de Westerse, lineaire tijdsopvatting, die vooral toekomstgericht is, gaat de cyclische tijdsopvatting er vooral van uit dat alles, net als bij de jaargetijden, voortdurend terugkomt. De wetenschap dat alles voortdurend terugkomt geeft weliswaar enige zekerheid aan het leven, maar kan de onzekerheid over het verleden, de maskers, niet geheel wegnemen.

Octavio Paz noemt het liegen over dat verleden een tragisch spel, waarbij ook een deel van onszelf sterft. Met leugens (maskers) pretendeer je namelijk de ander te bedriegen, maar in feite ben je zelf het grootste slachtoffer. Een van die slachtoffers in de roman van Fuentes is Federico Robles, vader van de idealistische Manuel Zamacona, en prototype van de ex-revolutionair (uit de periode van de Mexicaanse revolutie, 1910-1917) die zich over de ruggen van anderen omhoogwerkt, en zo gaat behoren tot de nieuwe Mexicaanse bourgeoisie. Deze bovenlaag kan zich slechts door leugens en bedrog handhaven aan de top.

> *'Als kind van goden is hij gedoemd om zijn leven in armoede en duisternis te slijten; een marginale rol die overigens ook veel andere Mexicaanse mestiezen is toebedeeld'*

Door hun onwaarachtigheid krijgt de recente Mexicaanse geschiedenis een heel ander gezicht dan zij gehad zou kunnen hebben. Federico Robles is daar het toonbeeld van. Pas wanneer hij failliet gaat en door zijn opportunistische vrienden in de steek wordt gelaten, is hij in staat om zijn masker af te zetten en om terug te keren naar zijn

oorsprong. Zo daalt hij symbolisch af van de top van de pyramide naar beneden, naar het gewone volk. Aan de voet van die Mexicaanse samenleving staat ook de

Carlos Fuentes

al eerder genoemde Ixca Cienfuegos. Zoals zijn Indiaanse voornaam en zijn Spaanse achternaam (Honderdvuren) al aangeven, is hij de erfdrager van het magische verleden van de stad. Als een soort godheid duikt hij op binnen alle lagen van de bevolking, om daarna weer als rook te verdwijnen. Hij weet de blonde vrouw van Federico Robles voor zich in vuur en vlam te zetten. Zij ontdoet zich van haar masker en komt uiteindelijk om het leven, maar Ixca vergaat het niet veel beter. Als kind van goden is hij gedoemd om zijn leven in armoede en duisternis te slijten; een marginale rol die overigens ook veel andere Mexicaanse mestiezen is toebedeeld.

Via de beschrijving van dit soort personages, waarbij Fuentes gebruik maakt van allerlei collage-achtige technieken, met innerlijke bewustzijnsstromen, plotselinge verspringingen van tijd en plaats, en alles wat daar verder bij hoort, heeft Fuentes een roman geschreven die voor zijn tijd vrij experimenteel was, maar die vooral verrast vanwege de rijkheid aan onverzoenlijke visies op het recente verleden van Mexico.

Huiveringwekkende sfeer

De tweede roman van Fuentes, eigenlijk een novelle, *Aura* (1962), is een typisch voorbeeld van een 'Gothic novel' Het is de lievelingsroman van de schrijver zelf. Onlangs verscheen hij opnieuw in Nederlandse vertaling. Zoals zo vaak bij Fuentes is de hoofdfiguur van de roman bereid om, terwille van een betere toekomst, zijn ziel en zaligheid te verkopen. In dit geval gaat het om een jong historicus die, gelokt door een advertentie, op zoek gaat naar het geluk.

De hoofdfiguur spreekt tot zichzelf in de tweede persoon, en daarmee natuurlijk tot de lezer, en vertelt hoe hij zich aangetrokken voelt tot de mooie, jonge Aura. Maar in werkelijkheid wordt hij verleid door de oude weduwe Consuelo.

In het grote, donkere huis is de hoofdfiguur niet in staat om de dubbele identiteit van zijn geliefde te onderscheiden, en zo neemt hij de plaats in van de overleden man van de heks Doña Consuelo. Een zwak thema misschien, maar het knappe van de novelle is wel dat de lezer die niet gewaarschuwd is, inderdaad denkt met twee echte vrouwen van doen te hebben. Door de huiveringwekkende sfeer van de novelle, die mede opgewekt wordt door het gebruik van de tweede persoon, bekruipt de lezer soms het gevoel zelf slachtoffer geworden te zijn van het vreemde loopje dat Fuentes en de oude weduwe nemen met de werkelijkheid.

Twijfelende macho

Heel anders van karakter is een roman die eveneens in 1962 verscheen en die Fuentes ineens wereldberoemd maakte: *La muerte de Artemio Cruz* (Ned. vert.: *De dood van Artemio Cruz*). Toch spelen ook in deze roman elementen als lotsverbetering, persoonsverwisseling, herleving van het verleden in het heden, en het gevoel gevangen te zijn in een labyrint van plaats en tijd, opnieuw een grote rol. Hoofdfiguur is Artemio Cruz, de onwettige zoon van een blank grootgrondbezitter en een mulattin.

Op zijn sterfbed kijkt de oude Cruz terug op zijn leven. Ook al noemt García Márquez Artemio Cruz in *Honderd jaar eenzaamheid* (1967) met de van hem bekende humoristische opvatting van intertekstualiteit - een der helden van de Mexicaanse revolutie - Cruz (Fuentes zelf?) is een andere mening toegedaan. Liggend op zijn sterfbed haalt Cruz in de 12 tekstfragmenten waaruit het boek bestaat, herinneringen op aan evenzovele cruciale (!) momenten uit zijn leven. Steeds opnieuw heeft hij op die cruciale momenten eigenlijk de verkeerde beslissing genomen, alhoewel nooit ten nadele van zichzelf.

Dat begint al in 1913, toen de Mexicaanse revolutie in feite al verworden was van een strijd om idealen tot een strijd om macht. Nadat Cruz zich tijdens de strijd laf heeft gedragen (iets wat niemand weet, overigens) durft hij zijn enige echte liefde niet meer onder ogen te komen. Wanneer deze geliefde komt te sterven is er voor hem geen weg meer terug. Zijn zuiverheid legt hij nu definitief af. Even later doet hij ook afstand van zijn politieke idealen, wanneer hij in een poging om zijn eigen hachje te redden, zijn vriend verraadt. Uit

berekening, niet uit liefde, trouwt hij dan met de zuster van deze vriend.

Steeds opnieuw kiest hij voor zichzelf, daarbij opklimmend naar de top van de maatschappelijke ladder, maar ten koste van vriendschappen, geliefden en zelfs van de relatie met zijn zoon. Zo geraakt hij door eigen toedoen verstrikt in een labyrint van eenzaamheid en is de weg naar het paradijs een weg naar de hel geworden. Zelf het kind van een ‘chingada’, een verkrachte moeder, is Cruz niet in staat om liefde te geven, anders dan door machtsmisbruik en verkrachting. Door berekening en lafheid is hij geworden tot wat hij nu is. Dit is tevens het aardige van de roman: Artemio Cruz is ondanks al zijn opportunisme steeds een mens van vlees en bloed gebleven, uiterlijk een echte macho, maar innerlijk verscheurd door twijfels en schuldgevoelens.

Dat effect bereikt Fuentes mede door het destijds zo verrassende gebruik van drie in elkaar overvloeiende tijden en persoonsvormen. In de lange flash-back bezigt Artemio Cruz de eerste persoon (tegenwoordige tijd) om te spreken over het heden: innerlijke monologen, lange onsamenhangende flarden tekst, uitgesproken op het sterfbed, geven zijn diepste zieleroerselen weer. De tweede persoon (toekomende tijd) gebruikt hij als een soort bewustzijnsstroom die een brug slaat tussen het heden en het verleden. In de hij-vorm (verleden tijd) is er al meer afstand mogelijk: Artemio probeert zijn gedrag uit het verleden te verklaren. Juist de derde persoonsvorm maakt het hem mogelijk om ook over de minder heroïsche passages duidelijke uitspraken te doen. Tevens wordt deze derde persoon gebruikt om bepaalde episodes uit de Mexicaanse geschiedenis uit de doeken te doen: het Azteekse verleden, de Franse overheersing, de revolutie, de jaren vijftig. De hele Mexicaanse beschavingsgeschiedenis in een notedop.

Het is dan ook niet Artemio Cruz die ons het verhaal vertelt - want zijn persoon is niet belangrijk - maar de drie elkaar steeds afwisselende stemmen. Zij zijn de stemmen geworden van de Mexicaanse geschiedenis, waarvan Cruz slechts een klein onderdeel vormt.

Natuurlijk is het geen chronologisch verteld verhaal. In tegendeel zelfs, het boek begint met het sterfbed en eindigt via tal van flash-backs met de geboorte. Het is alsof Fuentes hiermee wil aangeven dat het leven van Cruz ook heel anders had kunnen verlopen wanneer hij op de cruciale momenten maar andere keuzes had gemaakt. De positieve draai die Fuentes nog wel gaf aan het leven van bovengenoemde Federico Robles, lijkt hier te ontbreken.

Toch is er nog enige hoop. De zoon van Artemio sterft namelijk als vrijwilliger aan de zijde van de republikeinen tijdens de Spaanse burgeroorlog. Hij deed wè l op het juiste moment de juiste keuze, in dienst van de idealen van de revolutie. Maar ook dat is achteraf bedenkelijk geworden...

‘Steeds opnieuw kiest hij voor zichzelf, daarbij opklimmend naar de top van de maatschappelijke ladder, maar ten koste van vriendschappen, geliefden en zelfs van de relatie met zijn zoon.’

Eeuwigdurend heden

Het thema dat mensen, afhankelijk van hun keuzes, onderling uitwisselbaar kunnen zijn, keert in versterkte vorm terug in

Cambio de piel (Verandering van vel, 1967). Het boek begint met de aankomst in Mexico van Cortés en zijn conquistadores, op weg naar Cholula, om plotseling over te stappen op de wederwaardigheden van twee hedendaagse echtparen die zich ook in Cholula bevinden. Hun onderlinge relaties maken hen onderling uitwisselbaar en niet alleen op seksueel gebied. Aan het eind van hun reis wacht slechts de dood of de waanzin. Dat is volgens Fuentes zelf, in een interview met Emir Rodríguez Monegal, ook de boodschap van de roman:

> Gewoon laten zien hoe een relatie eindigt en weer opnieuw begint. Hoe mensen tijdens een relatie veranderen; er als het ware gelouterd uitkomen. Historische vooruitgang bestaat niet. Er is geen eschatologie, alleen het eeuwigdurende heden.

Zo wordt het boek een allegorie van de geschiedenis van Mexico.

Iets soortgelijks gebeurt ook in *Zona sagrada* (*Heilig gebied*), eveneens uit 1967. Daar streeft Guillermo, de jonge hoofdfiguur, een incestueuze relatie na met zijn moeder. Deze moeder is overduidelijk het symbool van Mexico, en doet zich afwisselend voor als Circe en Penelope, als Azteekse wraakgodin en Moedermaagd, als castrerende en aanbeden moeder. Dat het niets wordt met die relatie zal niemand verbazen.

Dit wanhopig zoeken naar de eigen identiteit, gekoppeld aan de ontdekking van het eigen lichaam, is dus eigenlijk het thema van de roman. Alleen, de psychoanalytische verdubbelingen en de opgehoopte seksuele frustraties worden wel heel erg breed uitgemeten en soms ook nodeloos ingewikkeld verteld.

> *'Historische vooruitgang bestaat niet. Er is geen eschatologie, alleen het eeuwigdurende heden.'*

Dood en geweld

Een enorme tour de force heeft Fuentes uitgehaald met zijn ambitieuze en complexe roman *Terra Nostra* uit 1975. In 783 dichtbedrukte pagina's krijgen we een beeld van Fuentes' dialectische visie op zowel de oude als op de nieuwe wereld. Het is nagenoeg onmogelijk om zelfs maar te proberen - en in het kader van dit artikel zou dat ook niet wenselijk zijn - de talloze gebeurtenissen van die roman samen te vatten. Ik kan slechts ingaan op het thema dat hier centraal staat, en dat is het thema van Fuentes' visie op de tijd. En ook dat thema zal slechts verminkt worden weergegeven.

Begin en einde van de roman spelen zich af in Parijs in het jaar 1999, wanneer de wereld aan het begin staat van het derde millennium. Maar het eigenlijke verhaal speelt zich af in 'de oude wereld', ten tijde van Karel de Vijfde en Philips de Tweede. Daar verschijnen, in een interessante mengeling van interen extratekstualiteit, literaire personages als Don Quijote en Don Juan ten tonele, naast historische personages als de rokkenjager 'El señor llamado el Hermoso' (Philips de Schone) en de nymfomane 'Dama Loca' (Johanna de Waanzinnige), de 'ouders' van 'El Señor' (Philips II). Maar de hoofdrol is weggelegd voor vier vrienden van Philips II, uiteraard personages

uit de oudere Spaanse literatuur, die dromen van een nieuwe wereld, een Aards Paradijs van eeuwige liefde, zonder ziekte, zonder klassen en zonder God.

Een van deze personages, een boer, bouwt een schip waarmee hij naar ‘de Nieuwe Wereld’ vaart, het Aards Paradijs. Daar wordt hij herboren als quetzalcóatl, de gevederde slang uit de Azteekse mythologie. Geheel volgens die mythologie wordt hij als held

ingehaald maar vervolgens door de andere goden verstoten. Als gewone sterveling keert hij vervolgens weer terug naar het hof van Philips II.

Een van de andere personages, een student in de theologie, trekt de wereld rond - zelfs 'Hertogenbosch' wordt aangedaan - en maakt kennis met 'de andere wereld'. Daar raakt hij vertrouwd met de denkbeelden van de christelijke, de joodse en de Oosterse cultuur. De nieuw geboren ideeën van vrijheid, liefde en vooruitgang staan echter haaks op het eenheidsideaal van Philips II, dat gestoeld is op traditie, religie en dood. Een botsing is onvermijdelijk. Philips II, als machtige representant van de verstarde, oude wereld, weigert te geloven in het bestaan van een nieuwe wereld waarin verzet, vrijheid en liefde zouden kunnen triomferen. Het gevolg van die gemiste kans van Spaanse zijde is dat een ander repressief apparaat, het kapitalisme, de macht in die Nieuwe Wereld overneemt.

Op het eind van de roman zijn we dus weer terug bij het begin: 1999. En opnieuw hebben we te maken met een cyclisch gestructureerde roman, waarin de tijd, net als de quetzalcóatl, in zijn eigen staart bijt. Een wereld overheerst door dood en geweld. De enige verdedigers van een andere wereld zijn nog slechts de fictieve romanhelden uit die Gouden Eeuw èn uit de Latijnsamerikaanse twintigste eeuw.

In het laatste hoofdstuk komen op de oudejaarsdag van 1999 bekende personages uit romans van collega-auteurs als Vargas Llosa, García Márquez, Cabrera Infante, Carpentier, Cortázar en Donoso bijeen in Parijs om daar te sterven. Zijn zij het die, puttend uit het rijke verleden, ooit de verbeelding aan de macht moeten brengen?

Een antwoord op die vraag zou ik niet durven geven, maar vast staat wel dat Fuentes een heleboel overhoop haalt en dat het vrij zinloos is om in die schitterende, hallucinerende wereld van verwijzingen, citaten en pastiches al te veel ordening aan te brengen.

> *'Verdomme, wat was dat drankje lekker, maar sterk, zeker vijfenzeventig procent alcohol. Villa lachte toen ik een lelijk gezicht trok. "Niet lekker?" "Ja heerlijk, maar mijn keel brandt." Ik kuchte opzettelijk, maar nam gauw een tweede slok om hem vriendelijk te stemmen.'*

Grenzen

Zes boeken en tien jaar later verschijnt in 1985 een nieuw, merkwaardig boek: *Gringo viejo* (Ned. vert.: *De oude gringo*). In een toegevoegde 'Noot van de schrijver' verklaart Fuentes de oorsprong van deze roman. De oude Amerikaanse schrijver-journalist Ambrose Bierce trekt op een moment dat de Mexicaanse revolutie nog volop aan de gang is, naar Mexico om daar te sterven. Ziekte of een ongeluk lijken hem een onwaardige dood. In zijn laatste brief aan vrienden schrijft hij: 'Gringo zijn in Mexico; dat is pas euthanasie'. En inderdaad: de echte Bierce (1842-1914) kwam in november

1913 in Mexico aan, en daarna is officieel nauwelijks meer van hem vernomen. De roman moet dus helderheid verschaffen over zijn apocriefe laatste levensjaar.

Dit gegeven is op zijn minst opvallend. Niet alleen is het een vreemde ervaring om als lezer met de hoofdfiguur mee te zoeken naar de bevrijdende dood, maar ook is het vreemd om daarbij in de huid te kruipen van een Noord-Amerikaanse journalist uit het beruchte Hearst-concern, die aansluiting zoekt bij de troepen van de legendarische Pancho Villa.

Onwillekeurig deed het begin van de roman mij denken aan het bezoek dat een Nederlands journalist, Apie Prins, medewerker van het Algemeen Handelsblad, in 1914 bracht aan diezelfde Pancho Villa:

> Ik moest vertellen van Holland. Toen we op elkaars gezondheid gedronken hadden, eerst ik op de Señor Presidente van de Mexicaanse Democratische (ik zag aan zijn gezicht dat hij het woord niet kende) Republiek, en toen weer op op de... (Koningin Wilhelmina zei ik gauw) koningin van Holland, was het ijs gebroken. Verdomme, wat was dat drankje lekker, maar sterk, zeker vijfenzeventig procent alcohol. Villa lachte toen ik een lelijk gezicht trok. ‘Niet lekker?’ ‘Ja heerlijk, maar mijn keel brandt.’ Ik kuchte opzettelijk, maar nam gauw een tweede slok om hem vriendelijk te stemmen. (...) Daarop verzocht hij me iets meer van Holland te vertellen. Ik zei dat daar het Vredespaleis stond, in Den Haag. ‘Vredespaleis? Pais? Vrede?’ Zijn gezicht betrok als dat van een kind dat geen spinazie lust. Ik had het verpest. (De chauffeur vertelde me achteraf) dat ik geluk gehad had. Villa had me net zo goed dood kunnen schieten.

Een dergelijk relaas zou in de Hearst-pers niet hebben misstaan, maar Ambrose Bierce blijkt heel anders in elkaar te steken. Hij komt terecht in het leger van Generaal Arroyo, een van de vele legertjes die in die jaren van revolutie, zonder duidelijk doel door Mexico trokken. Deze generaal, een wijze analfabeet, koestert enige oude documenten die moeten bewijzen dat de grond eigendom is van de boerenbevolking en niet van de officiële eigenaars. Hij is, evenals zovele andere personages van Fuentes, een onwettig kind en houdt nu kwartier in de hacienda van zijn vader, waar hij als kind nooit had mogen komen.

Bierce is, hoewel officieel een ondergeschikte, eigenlijk zijn grote rivaal. Wat hen samenbrengt is de strijd tussen leven en dood. Maar dat is niet het enige thema van de roman. Want Bierce ontmoet op de hacienda ook een jonge Noordamerikaanse lerares met wie hij een vreemde vader-dochterrelatie onderhoudt.

Beiden zijn, door naar Mexico te trekken, een grens overgestoken die meestal in de andere richting wordt gepasseerd. Een grens die door de talloze culturele, religieuze en historische verschillen tussen beide landen, moeilijk overgestoken kàn worden: moeilijker misschien nog dan de grens tussen leven en dood. Dat is per slot van rekening slechts een papieren dood. Niet voor niets neemt Bierce een ongelezen exemplaar van de *Don Quijote* mee naar Mexico. De voltrekker van het door de schrijver gezochte vonnis is dan ook de romanheld generaal Arroyo.

Aan het eind van de roman is de cirkel weer gesloten. Dan keert namelijk de streng methodistisch opgevoede onderwijzeres, die dank zij diezelfde generaal Arroyo in

Mexico had leren genieten van haar eigen lichaam, en daar ook haar ‘vader’ had teruggevonden, mèt het lijk van Ambrose Bierce, gelouterd terug naar het noorden.

Verrassend licht

Grenzen worden ook overgestoken in een van de laatste grote romans van Fuentes: *Cristóbal Nonato* (1987, *Christoffel Ongeboren*). Maar in deze dikke pil met dichtbedrukte bladzijden zijn het niet alleen grenzen in de ruimte, maar vooral ook grenzen in de tijd. Hoewel moeilijker te lezen dan *Terra Nostra*, is het weer een fascinerende roman. Een roman vol citaten, verwijzingen, grapjes, lyrische ontboezemingen, politieke parodieën en raadsels. Op en top een postmodernistisch betoog. Niet alleen naar vorm, maar nu ook naar inhoud. Deze keer richt Fuentes zijn pijlen naar 1992, het jaar waarin overal ter wereld op grootscheepse wijze de vijfhonderdjarige ontdekking

van Amerika herdacht wordt. De kern van de roman is een lange monoloog die uitgesproken wordt door een kind dat geboren gaat worden op 12 october 1992, de dag dat Christoffel Columbus voet aan wal zette in Amerika, de ‘Dag van het Ras’ zoals dat tot voor kort in Spanje nog heette. Het is het Mexico van na de ramp van 1990, toen een zwarte, zure regen neerdaalde op ‘Makesicko City’, een der grootste steden ter wereld. Een van de machtsmiddelen die door de regering gebruikt worden om de bevolking dom en onwetend te houden, is het uitschrijven van een prijs voor het eerste kind dat op die twaalfde oktober geboren wordt. Een prijsvraag waar veel Mexicaanse paartjes aan mee zullen doen want tenslotte zal de winnaar op 21-jarige leeftijd Regent van het Land worden. Winnaar wordt onze hoofdfiguur dus.

Misschien een beetje een flauw gegeven, maar het geeft de schrijver wel de mogelijkheid om via zijn alwetende, nog volledig onschuldige hoofdfiguur een verrassend licht te laten schijnen op verleden en toekomst van Mexico, in relatie tot de omringende wereld. Het kind draagt per slot van rekening nog niet de erfenis met zich mee van de gemaskerde, gesloten Mexicaan, die zoals wij in alle vorige romans zagen, een gevangene was van zijn tijd. De grote verrassing komt dan ook in het negende (!) hoofdstuk, wanneer het kind ten slotte geboren gaat worden. De kleine Christoffel komt ter wereld, hand in hand met een tweelingzusje. En vervolgens doet een engel met zijn zwaard het kind alles vergeten wat het ons had verteld.

Met dit boek is de narratieve cyclus ‘Het tijdperk van de tijd’ nog lang niet afgesloten, want tot nu toe zijn ‘slechts’ zestien boeken uit die serie verschenen. Dat het behalve een omvangrijk, ook een interessant project is, staat na het bovenstaande hopelijk wel vast. Dat het Nederlandse lezerspubliek nog wat geduld moet hebben met de vertalingen, eveneens.

Hans van den Waarsenburg
Goudse kaas en milieuproblemen
Over het Morelia Symposium van 'De Groep van Honderd'

Tot de 'Groep van Honderd' (Grupo de los Cien) behoren vooraanstaande Zuidamerikaanse intellectuelen en kunstenaars. Op 1 maart 1985 kwamen zij in Mexico voor het eerst bijeen onder voorzitterschap van de dichter Homero Aridjis.

De Groep van Honderd wil de mensheid wakker schudden en haar laten beseffen dat de milieuproblematiek waar Mexico en het hele Latijnsamerikaanse continent mee worstelt, zeer ernstig is. De toenemende industrialisatie is daarbij de grootste boosdoener. In eerste instantie hield de Groep van Honderd zich bezig met binnenlandse milieuproblemen, later strekte haar ecologische bezorgdheid zich uit tot geheel Zuid-Amerika.

De Groep dankt haar morele autoriteit aan de integriteit en het creatieve talent van haar leden, waaronder de schrijvers Rufino Tamayo, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Francisco Toledo, Carlos Fuentes, Homero Aridjis en vele anderen.

Na de oprichting, op 1 maart 1985, werd er door de Groep van Honderd een grote kunsttentoonstelling en een literaire manifestatie georganiseerd, waarmee de ecologische betrokkenheid van de leden tot uitdrukking werd gebracht.

De toekomst van de mensheid en ontelbare andere soorten van leven, zo stelt de Groep, zal voor duizenden of miljoenen jaren bepaald worden door de acties die wij nu voeren.

Enige tijd geleden vernam ik dat de Groep van Honderd plannen had om een symposium te organiseren. Hoofdthema: 'Approaching the year 2000'. Een snorkende tekst bereikte me:

> Leading intellectuals from many countries who are concerned about the future of the world will meet with knowledgeable environmentalists ans scientists to examine the state of the planet. We hope they will develope strategies whereby the participants would exercise their considerable influence and creativity to act upon humanity's perception of the dangers threatening life on earth, and to make people everywhere aware of how they can stem and reverse global destruction (...).

Het symposium, gesponsord door de Rockefeller Foundation, zou in de eerste week van september 1991 gehouden worden in Morelia, de prachtige hoofdstad van de staat Michoacan. Er zouden ongeveer veertig ecologisten en schrijvers aan deelnemen van wie een beknopte creatieve bijdrage, een voordracht of een verklaring werd verwacht. De tijd die zou overblijven, zou aan informele discussie worden besteed.

De lijst van deelnemende schrijvers was indrukwekkend: Octavio Paz, Bei Dao, Carlos Fuentes, Gabriel Marcía Márquez, Nicanor Parra, Ryszard Kapuscinski, Buchi Emecheta, Martin Amis, Christoph Hein. De Japanner Akira Kurosawa zou als speciale gast het symposium bijwonen. Een prima lijst schrijvers! En er werden er zelfs nog meer beloofd.

Vorig jaar was ik in Morelia en maakte ik een rondreis door Michoacan, wat me uitstekend bevallen was. Nu oefenden de dichter A. en de organisator van het

symposium, zijn vrouw B., via de fax de nodige druk op mij uit. Waarom zou ik dus niet gaan? Het was uiteindelijk een eervolle uitnodiging. En het verlangen om er opnieuw naartoe te gaan was groot.

Wax-coated Gouda rounds

De maanden voor mijn vertrek raak ik, via de fax, in steeds nauwer contact met mevrouw B. Zij schroomt niet om mij enkele keren per dag te faxen. Ze wil vooral adressen van schrijvers hebben. Heb ik dat van Anatoly

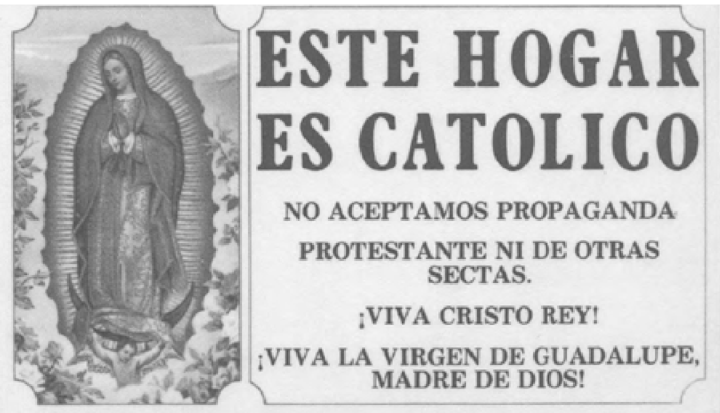
Rybakov? En André Bitov willen we ook uitnodigen, maar we hebben zijn adres niet. Stuur hun telefoonnummer en eventueel hun faxnummer. Nu, onmiddellijk. Er is grote haast bij. En heb je toevallig het adres van Buchi Emecheta? Het telefoonnummer dat je van hem stuurde klopt niet. Zoek het juiste nummer voor me op.

Ik help haar zoveel ik kan. Naarmate de datum van mijn vertrek nadert, verbaas ik me steeds meer over de organisatie, al dringt niet alles tot me door. Ik heb andere dingen aan mijn hoofd. Dat kinderboek *moet* af voor ik naar Mexico vertrek. En ook al die andere zaken die af *moeten*.

Of mensen het van elkaar kunnen ruiken.

B. is vergeten om mij een foto van mezelf te vragen. Ze suggereert om de foto per internationale koerier op te sturen. De internationale koerier vraagt *f*150,- voor het verzenden van één foto. Zo ijdel ben ik niet. Een bio- en bibliografie van Buchi Emecheta heb ik trouwens ook niet bij de hand, nee.

Maar het is goed te weten dat de deelnemers aan het symposium bij aankomst op het vliegveld zullen worden opgewacht en naar een hotel gebracht.



Een week voor mijn vertrek bereikt mij het verzoek van mevrouw B. of ik (tegen onmiddellijke terugbetaling bij aankomst) ‘several small, wax-coated Gouda rounds’ in mijn handbagage wil meenemen. In mijn handbagage? Daar gaat de ruimte voor mijn tax-free inkopen. Op de dag van vertrek ren ik 's ochtends door de binnenstad van Maastricht. Twee ronde, in rood plastic verpakte kaasbollen zijn zo gevonden, al weet ik tot op heden nog steeds niet of ik nu Edammer of Gouda ‘cheese’ heb gekocht. Ik hou het maar op Gouda. Daarna begint een gehaaste speurtocht naar een aantal pakken *Grano Vita/Sojavita Gewürzt*. Na in de derde reformwinkel begripvol maar hoofdschuddend te zijn aangehoord, stop ik ermee.

Ik moet mijn koffer nog inpakken en besluit de kazen niet in mijn handbagage te stoppen. Echte Hollandse kazen moeten tegen een stootje kunnen. En als de hasj honden op Schiphol ze vinden, heb ik pech gehad.

Camino real

Hoog boven Houston worden we in de lucht geparkeerd. Boven het vliegveld

wordt een schitterend vuurwerk afgestoken, dat vergezeld gaat van een enorme plensbui. In het vliegtuig heerst een vreemde rust.

Terwijl ik naar buiten kijk - ik wil geen donderslag missen - besef ik dat ik nauwelijks tijd heb gehad om me ‘geestelijk’ op het symposium voor te bereiden. Ik heb een aantal in het Spaans en Engels vertaalde gedichten uitgezocht die ik, vergezeld van een in het Engels geschreven inleidende tekst, zal voorlezen. Op verzoek van mevrouw B. heb ik de titel al enige weken geleden moeten faxen: *Luz en lento desplazamiento: Dutch Sea- and Landscapes*.

Uiteindelijk landen we 's nachts met de nodige vertraging op het vliegveld van Mexico City. Twee meisjes in opvallend groene jurken wachten ons op - begint hier het ecologische gedeelte van het symposium al?

We worden op behendige wijze door de paspoortcontrole en voorbij de douane geloodst en naar hotel *Camino Real* gebracht, dat vlakbij het Chapultepecpark ligt. In het reisgidsje van American Express wordt *Camino Real* op lichtelijk komische wijze getypeerd:

> Het is bekend dat sommige mensen naar Mexico zijn gegaan enkel en alleen om te ervaren hoe het is om te logeren in deze super-luxueuze neo-Azteekse stad-in-eenstad. Hotelgasten en de Mexicaanse ‘high society’ worden hier dag en nacht geamuseerd en verwend. (...) De enige klacht: men kan makkelijk verdwalen in de gangen van dit architectonische meesterwerk.

Bij het hotel ontmoeten we Homero Aridjis en zijn vrouw Betty. Ze staan bij de Zweedse schrijvers en critici Kjell Espmark en Folke Isaksson, die ook zojuist zijn gearriveerd.

De Aridjissen zien er vermoeid uit. Zoals bij iedere organisatie zijn er ook hier tot op het laatst problemen. Zo is Bei Dao in Denemarken blijven steken omdat zijn uitreisvisum niet in orde was, vertelt B. met een wit gezicht, en sommige andere schrijvers hebben afgezegd.

Om haar wat op te vrolijken vertel ik dat ik twee prachtige Goudse kazen voor hen heb meegenomen. Ik hoef er geen geld voor, het is een cadeau.

Het gezicht van B. betrekt en wordt nog witter. ‘Hans,’ zegt ze, ‘ik waardeer het dat je daar nog aan gedacht hebt, maar onze koelkast is stuk. We hebben geen tijd gehad om hem te laten repareren en in de hotelkamer hier is er geen koelkast waar we de kaas in kunnen stoppen. Dus, tja...’

Na het sleutelceremonieel volgt een nachtelijke wandeling door de labyrinten van het hotel. Een twintigtal minuten later bereik ik eindelijk mijn kamer.

Ik doe mijn schoenen uit, pak een fles Corona uit het piepkleine ijskastje (waar inderdaad geen Goudse kaas in past) en ga met de symposiummap op bed zitten. Het dringt langzaam tot me door dat er iets aan de hand is met de lijst van deelnemende schrijvers.

Argwaan

De zaterdag wordt op rustige wijze doorgebracht. Na het ontbijt bestudeer ik het programma. Ik wrijf mijn ogen uit: de dagen zijn van de vroege ochtend tot de late avond volgepropt. Van maandag tot en met donderdag zullen er twee sessies per dag worden gehouden, die ieder gemiddeld drie uur zullen duren. Er is nauwelijks ruimte om iets van Morelia te zien. Maar ik heb geen zin om nu al aan het officiële programma deel te nemen. Gelukkig heb ik vrienden in deze stad van 24 miljoen inwoners. Ik bel met Jan en Martha Hendrix, beeldend kunstenaars. Misschien kunnen zij mijn langzaam groeiende argwaan wegnemen. We lunchen met z'n vieren: Jan en Martha Hendrix, de Vlaamse schrijfster Monika van Paemel en ik. Jan en Martha zijn niet verbaasd over onze opmerkingen. Het gonst in de Mexicaanse culturele wereld al enkele maanden van geruchten. Maar helaas, het fijne weet niemand ervan. 'Misschien worden jullie vanavond iets wijzer,' zegt Jan met een gemeen lachje. 'Jullie zijn dan te gast bij een van de topdirecteuren van Televisia, de grootste televisiemaatschappij van Mexico en misschien wel van heel Zuid-Amerika.'

We halen onze schouders op. In het programma voor vanavond staat 'dinner at the Casa de la Campana' in Coyoacán.

Het Casa de la Campana ligt in een van de duurste wijken van Mexico City. Palmen, fon-

teinen, schijnwerpers, zoemende televisiecamera's, smokings en avondjurken.

De gouverneur van Michoacán, Genovevo Figueros Zamudio, en andere hoogwaardigheidsbekleders schudden ons de hand. Dit is niet zomaar een ‘dinner’, dit is een riante ontvangst met drankjes, hapjes, een licht en uiterst smaakvol diner en als dessert koffie met tequila en hartstochtelijk gespeelde en gezongen mariachimuziek. Dit is professioneel georganiseerd en zo wordt het ook geregistreerd. Tenslotte zijn we te gast bij Televisia - en dat zullen we weten ook.

In de loop van de avond hoor ik het woord *declaration* vallen. Behalve bij Televisia gaat nu ook bij mij een lichtje branden. B. heeft me al geruime tijd voor het begin van het symposium gevraagd om enkele ideeën voor zo'n slotverklaring op papier te zetten. De tijdens het Morelia Symposium te fabriceren definitieve versie van die slotverklaring zou dan door Homero Aridjis kunnen worden gepresenteerd op *Earth Summit*, de Wereldconferentie van de Verenigde Naties over Milieu en Ontwikkeling in Rio de Janeiro, juni 1992.

Handtekening

Tot mijn teleurstelling hoor ik de volgende dag dat we niet per vliegtuig naar Morelia zullen reizen, maar per autobus. Dat is dan precies 311 kilometer, weet ik nog uit mijn hoofd. Een prachtige rit, maar wel een die veel tijd en geduld zal vergen.

In het hotel is een bureau gevestigd, dat door een paar dames in groen uniform wordt bestierd. Enkele ecologisten leveren er slag. Ze willen per se dat er tenminste één bus naar Morelia vertrekt waarin alleen niet-rokers kunnen reizen.

Om half tien zouden de bussen volgens schema vertrekken, dus tegen elf uur is het zover. Met de handbagage in de ene hand en in de andere een plastic zak met twee ronde Goudakazen, stap ik in de bus. De kazen, die na de lange vliegreis nog goed aanvoelen, leg ik voorzichtig in het bagagerek. Met een beetje geluk kan ik ze bij aankomst discreet vergeten.

Ik heb enkele flessen *agua minerale* gekocht. Een geluk, want de doldrieste chauffeur wil na een aantal uren slingeren, bonken, piepend remmen, levensgevaarlijk inhalen en manoeuvreren op de rand van peilloos diepe afgronden, niet stoppen. Hij zou het niet kunnen verkroppen wanneer hij als laatste van de drie chauffeurs in Morelia zou arriveren.

De andere twee denken er net zo over.

Verstijfd en met een beschadigde ruggegraat bereiken we ten slotte Hotel Villa Montana, dat bij navraag vijf kilometer van het centrum van Morelia blijkt te liggen. Door de late aankomst is het programma duchtig in de war geraakt. We krijgen Margarita-cocktails in de hand gedrukt en worden even later verzocht de sleutel van de ‘privé-villa’ in ontvangst te nemen. Gedrang en geduw. Vooral de niet-rokende Amerikanen proberen als eerste aan de beurt te zijn.

Ik teken voor de ontvangst van de sleutel. Ik zet mijn handtekening op het credit-cardbriefje en dan staat er ineens nog een juffrouw voor me, met een stapeltje stencils. Ze duwt me er een onder de neus en wijst me de plaats aan waar ik mijn handtekening moet zetten. Ik krijg niet de tijd om het te lezen. Vluchtig zie ik in de kop het woord *Televisia* staan. Dan zal dat wel te maken hebben met het afstaan van

de rechten, denk ik. Maar voordat ik verder kan lezen word er van alle kanten aan me geduwd en getrokken; ik houd mijn collega's op en teken daarom snel het papier.

Juist wanneer ik op zoek wil gaan naar mijn ‘Villa’, komt de buschauffeur het hotel binnengestormd. Hijgend, maar met een vriendelijke grijns op het gezicht overhandigt hij mij de plastic zak met kazen. Lafhartig bedank ik hem voor zijn moeite.

Aapjes

In het hotel is er een welkomstdiner, opnieuw aangeboden door de gouverneur van Morelia, Genovevo Figuero Zamudio. Er wordt in een hoog tempo uitgeserveerd. Niemand begrijpt waarom, er staat immers niets anders op het programma.

Dat blijkt een misverstand.

Na het diner rijden de bussen voor. Er ontstaat lichte paniek. Waar gaan we naartoe zo laat op de avond? Het antwoord laat niet lang op zich

wachten. We gaan naar het Teatro Morelos, waar vanaf morgen de sessies zullen plaatsvinden. Er wordt gemord over het late tijdstip, het is al half elf.

Wanneer de bus begint te rijden horen we plotseling schelle sirenes en zien we blauwe zwaailichten voor ons. We worden begeleid door politieagenten in auto's en op Harley Davidsons. In hoge vaart scheuren we naar het centrum van Morelia, dwars door rode stoplichten en door het verkeer dat haastig voor ons uitwijkt. En nog is deze zondag vol verrassingen niet afgelopen.

In het theater krijgen we badges, die we de hele week verplicht zijn bij ons te dragen, anders worden we niet toegelaten. De theaterzaal zelf bezorgt me de slappe lach: helemaal omgebouwd tot televisiestudio! We worden verzocht achter onze naambordjes plaats te nemen. Na enige tijd zit iedereen achter de glazen tafels, met de rug naar de zaal toe. De organisatie zit op het podium, temidden van het lelijkste decor dat ik ooit van mijn leven heb gezien.

> *'Het decor moet een regenwoud voorstellen. Grote, dikke, door lianen omringde en vliesgroen beschilderde schuimplastic bomen. Naast de bomen zijn nissen uitgespaard. In een ervan staan felrose flamingo's de kitsch van het geheel te benadrukken.'*

Na zorgvuldige bestudering kom ik tot de conclusie dat het decor een regenwoud moet voorstellen. Grote, dikke, door lianen omringde en vliesgroen beschilderde schuimplastic bomen. Naast de bomen zijn nissen uitgespaard. In een ervan staan felrose flamingo's de kitsch van het geheel te benadrukken. In een andere nis springen vissen (zalmen?) uit het water en iets verderop bevindt zich een vage aanduiding van de Oorspronkelijke Bewoners van dit continent.

Er worden geen toespraken gehouden, maar er wordt ons iets *duidelijk* gemaakt. Alle *sessies* zullen van het begin tot het einde door Televisia worden opgenomen. Mocht er tijdens de opname iets fout gaan, dan moet het worden overgedaan. Het is ten strengste verboden te interrumperen of foto's te maken met flitslicht. Wanneer de panelleden klaar zijn, kunnen er, vanaf de plaats waar we zitten, eventueel vragen worden gesteld. Voor microfoons zal worden gezorgd. We moeten zoveel mogelijk op onze plaats blijven zitten. Bij iedere tafel zal een meisje staan, in het groen gekleed (!), dat voor koffie, water, fruit, frisdrank enzovoort zal zorgen. In de zaal wordt geen publiek toegelaten. Alleen begeleiders en journalisten kunnen er plaats nemen - maar het is niet toegestaan om vanuit de zaal vragen te stellen. Na afloop van iedere sessie is er een persconferentie, waar de journalisten, die al die tijd hun mond hebben moeten houden, een half uur de gelegenheid krijgen om vragen te stellen.

Televisia maakt ten slotte nog melding van het feit dat de deelnemers vantevoren geschminkt zullen worden.

Collega's kijken elkaar met stijgende verbazing aan. Dit is een compleet ander verhaal dan ons was voorgeschoteld. Het hele symposium is verkocht aan de grootste televisiemaatschappij van Mexico. Buiten ons medeweten zijn we

gedegradeerd tot marionetten, tot aapjes die hun kunstjes voor de camera's mogen vertonen. Wanneer we 's nachts om half één terug zijn in het hotel, is de bar gesloten. Dodelijk vermoeid sjokken de schrijvers en ecologen naar hun ‘villa's’.

Eindelijk heb ik de tijd om mijn koffer uit te pakken. Ik voel me net zo verkreukeld als mijn overhemden eruit zien. Room-service is er op dit tijdstip natuurlijk niet. Uit mijn noodrantsoen haal ik een flesje wodka te voorschijn en schenk een glaasje in.

Wanneer ik door het raam kijk zie ik in de verte Morelia liggen. De torens van de 16e eeuwse kerken *San Augustin* en *San Francisco* zijn nog verlicht.

De Goudakazen staan op mijn bureau te glanzen. Morgen moet ik ze zien kwijt te raken.

Biocentrisch denken

De volgende morgen neem ik de kazen mee naar het ontbijt. Enkele collega's vragen me lichtelijk achterdochtig wat er in die plastic zak zit die ik voortdurend met me meesjouw. Ik word er kribbig van en zodra ik mevrouw B. zie loop ik naar haar toe en probeer de kazen te overhandigen. Ik zie dat ze zich probeert te beheersen. Snibbig vertelt ze opnieuw het hele verhaal over haar kapotte koelkast in Mexico City.

En verdomd, daar sta ik weer met die zak kazen in mijn hand.

Vergis ik me of beginnen ze inderdaad te ruiken?

De openingszitting verloopt niet geheel probleemloos. Drie keer moet de moderator opnieuw beginnen. De koptelefoons werken niet goed. De tolken klinken door de zaalluidsprekers. Na een uur zijn we nog steeds bij het begin. De deelnemers raken geïrriteerd. Er ontstaat vanzelf een wandelgang van ontevredenen, die de komende dagen steeds groter zal worden.

De eerste sessie loopt stevig uit. Om half twee is men nog niet klaar met de speeches. Zo zal het de komende dagen blijven. Door het te strakke schema enerzijds en de breedvoerigheid van vooral de ecologische sprekers anderzijds worden voortdurend tijdslimieten overschreden, zonder dat er door de leiding wordt ingegrepen. Aan de maximale spreektijd van twintig minuten houdt bijna niemand zich.

Opvallend - en soms schrijnend - is het verschil tussen de schrijvers en de ecologen. De meeste schrijvers en dichters hebben al verschillende keren ruggespraak gehouden. Ze zijn nieuwsgierig en willen weten wat je gaat doen. Heb je voor deze gelegenheid een speciaal artikel geschreven? Lees je alleen maar voor uit eigen werk? Men voelt zich niet op zijn gemak tegenover de ecologen, die er speciaal voor zijn gaan zitten om hun ‘paper’ voor te lezen. Zij overdonderen de aanwezigen met harde feiten en met veel, heel veel details. Maar een ontwikkeld mens, die regelmatig dag- en weekbladen leest, weet toch allang hoe somber het met de wereld is gesteld?

Dat er mondiaal actie zal moeten worden gevoerd is ook niet onbekend, maar niemand vraagt zich af of men bijvoorbeeld in Europa na decennia van ‘actie voeren’ er niet te moe voor geworden is.

'Zo is hij van mening dat de waarde van de mens slechts betrekkelijk is, zeker in zijn verhouding tot de natuur. Bomen vindt hij belangrijker voor de biosfeer dan mensen.'

Jeffrey Wilkerson van het *Institute for Cultural Ecology of the Tropics* is ervan overtuigd dat de wetenschap het ecologische probleem niet al-

leen kan oplossen. ‘Wij hebben de hulp nodig van schrijvers en beeldend kunstenaars,’ stelt hij. Dat klinkt sympathiek, maar concrete mogelijkheden om samen te werken worden niet genoemd. De meeste schrijvers lezen na een korte inleiding voor uit eigen werk. En dat is, het moet gezegd worden, een verademing.

Margarita Marino de Botero (de voorzitster van *El Colegio Verde de Villa de Levya* in Bogotá, Columbia) heeft het pathetisch over de eenzaamheid van de ecologist en richt zich daarna tot de schrijvers en dichters met de mededeling dat er een nieuwe stijl van denken nodig is. Maar, zegt ze, tot grote hilariteit van de luisteraars, dat kunnen we beter overlaten aan filosofen, en niet aan jullie, met je fantasie.

De schrijver Kirkpatrick Sale, mede-oprichter van *De Groenen* in de Verenigde Staten, heeft overigens al wel een nieuwe stijl van denken ontwikkeld. Zo is hij van mening dat de waarde van de mens slechts betrekkelijk is, zeker in zijn verhouding tot de natuur. Bomen vindt hij belangrijker voor de biosfeer dan mensen. Hij pleit voor een biocentrische manier van denken in plaats van een antropocentrische. Slechts door zo te denken, kan een planeet overleven. Of dat met of zonder mensen het geval is, is niet belangrijk.

Ik krijg kippevel van dit soort geklets.

Petra Kelly, de Duitse oprichtster van *De Groenen*, is nog altijd zeer radicaal in haar opvattingen. In eerste instantie moet ieder mens zichzelf veranderen, vindt ze. Dat is een politieke daad op zichzelf. Verder dient er radicaal gedemilitariseerd te worden en moeten we een compromisloze houding aannemen tegenover de kernenergie. De consumptie moet worden teruggebracht, de mondiale scheiding tussen rijken en armen moet worden opgeheven. We moeten ons verzetten tegen het afval-imperialisme van het Westen.

Zelfs de producenten van cosmetische artikelen moeten het ontgelden, want ook zij schijnen boeven te zijn. Maar gelukkig is Petra Kelly een optimiste die ons - onthutste schrijvers, dichters en wetenschappers - een oplossing aanreikt: de wereld zal er heel anders gaan uitzien wanneer de macht volledig gefeminiseerd wordt.

Daaraan hadden wij nog niet gedacht. Opgelucht halen wij adem.

Redding

Sirenes, lezingen en diners wisselen elkaar in een hoog tempo af. We maken onbetaalde overuren. We worden gemanipuleerd. Niemand weet nog iets over de buitenwereld. In het hotel zijn geen kranten verkrijgbaar. Televisie of radio is er niet. Journalisten zijn elders, ver van ons. Buiten de persconferenties lijkt het ‘journaille’ niet te bestaan. Terwijl bij ons de vragen op de lippen branden - bijvoorbeeld: waarom worden er in Mexico journalisten vermoord? Wie zit daar achter?

De roep om een slotverklaring (The Morelia Déclaration) wordt steeds groter (gemaakt). Midden in de week wordt er 's avonds laat een vergadering belegd om een aanzet te maken. Tijdens die vergadering in een van de mooiste zalen van het hotel wordt er niets geserveerd, behalve een frisdrankje aan de voorzitter van de Groep van Honderd, die al snel de vreemde situatie begrijpt, waarna we gratis en vooral alcoholisch kunnen inpluggen.

De vergadering verloopt dan ook al gauw totaal chaotisch. Om één uur 's nachts houd ik het voor gezien.

Steeds als ik terugkeer naar mijn kamer liggen die kazen me aan te staren. Mijn behoefte om ze kwijt te raken wordt steeds groter. Al moet het met geweld.

Ik bedenk een strategie en op de derde ochtend sla ik toe. Ik neem de kazen weer mee naar het ontbijt en zet ze naast mijn stoel neer. Telkens spied ik door de ontbijtzaal. Wanneer ik bijna klaar ben met eten, komt voorzitter A. de zaal binnen. Ik spring van mijn stoel en neem de zak kazen mee. ‘Goede morgen,’ grijns ik tegen hem. ‘Vind je Goudse kazen nog altijd zo lekker?’

‘Heerlijk, heerlijk. Jammer dat je ze in Mexico niet kunt krijgen.’

‘Hier, ik heb een cadeautje voor je meegebracht,’ zeg ik, en duw hem de zak in zijn handen.

Verbouwereerd bedankt hij me. Ik loop snel terug naar mijn tafel terwijl hij ontredderd in de zak met kazen staat te kijken. Gelukkig voor hem is zijn redding nabij. B. komt naar hem toe. Ze praten wat en hij overhandigt haar de zak.

Als ik 's middags in de lobby van het hotel moet zijn om geld te wisselen en op mijn beurt sta te wachten, zie ik op een tafeltje een plastic ak met Goudse kazen liggen.

De ster van het symposium is ongetwijfeld Dr. Vladimir Chernousenko. Onder zijn leiding werd de brandende kernreactor van Tsjernobyl uitgeschakeld. Tijdens een van de sessies vertelt hij zijn gruwelijke verhaal, dat begeleid wordt door een film met afschuwelijke beelden. Het is doodstil in het Teatro Morelos. Wanneer hij klaar is barst er een luid applaus los.

Later hoor ik dat zijn toespraak rechtstreeks door Televisia is uitgezonden. Vladimir Chernousenko is in één klap een beroemd persoon in Mexico. Dat hijzelf ernstig ziek is en nog slechts een jaar of twee te gaan heeft, schijnt hem niet te deren. Met een lachend gezicht geeft hij interview na interview.

Midden in de week heeft hij plotseling een voluptueuze dame tot zijn beschikking. Hij stelt haar als zijn tolk voor. Zij zal niet meer van zijn zijde wijken, ook niet wanneer hij tijdens een uitstapje naar het meer van Pátzcuaro in elkaar zakt en tot ontsteltenis van iedereen naar het ziekenhuis van Morelia moet worden vervoerd. Hartproblemen, wordt er gemompeld.

Ook het slotdiner op de donderdagavond wordt snel uitgeserveerd. Wederom krijgen we een toespraak van de gouverneur als aperatief. De meeste deelnemers vertrekken na afloop snel naar hun ‘villa’, want morgen wacht ons de lange terugreis naar Mexico City.

V.l.n.r.: Vladimir Chernousenko, H.v.d.W., Jean-Marie Le Clézio, Mevr. B.

'e groep gaat aan de bar zitten om te vergaderen. De slotverklaring moet nog worden gemaakt, begrijp ik. Ik vraag om de ruwe tekst, maar er blijkt nog geen letter op papier te staan.'

Een kleine groep gaat aan de bar zitten om te vergaderen. De slotverklaring moet nog worden gemaakt, begrijp ik. Ik vraag om de ruwe tekst, maar er blijkt nog geen letter op papier te staan. De nachtelijke vergadering van enkele dagen geleden had niets opgeleverd.

Opnieuw dreigt het een chaos te worden, totdat om twaalf uur A. erbij komt zitten. Hij luistert een tijdje en zegt dan, terwijl hij enkele vellen papier uit zijn binnenzak haalt: 'Waarom gebruiken we dit niet voor de slotverklaring?'

Hij leest zijn tekst voor, pareert de kritiek en het lijkt of er een Babylonische spraakverwarring begint. Ik houd het opnieuw voor gezien. Morgenavond zijn we in Mexico City en ontmoeten we Carlos Salmas de Gortari, de zojuist herkozen president van Mexico. Ik ben ervan overtuigd dat A. in het presidentieel paleis een prachtige en indrukwekkende slotverklaring zal voorlezen. We hebben toch niet de hele week voor niets vergaderd?

Slotverklaring

De volgende ochtend is het druk in de lobby van het hotel. Als ik aan de beurt ben en mijn rekening heb betaald, vraagt de juffrouw achter de balie of ik even wil wachten. Ze verdwijnt in het kamertje ernaast en duwt me even later een plastic zak met twee Goudse kazen in handen.

We vertrekken weer te laat, stoppen onderweg niet en komen na een lange rit in Mexico City in een tropische stortbui terecht.

Er is nauwelijks tijd om ons om te kleden voor de presidentiële ontvangst of, zoals het in het programma omschreven staat, de 'meeting with *President Salinas de Gortari.* Wat deze 'meeting' precies behelst wordt nergens vermeld. Maar een groot aantal deelnemers heeft zich in avondkleding gehesen en dat zegt al genoeg over hun interpretatie.

Bij de officiële residentie staat veel militairs. De controle is er streng en het duurt even voor we in een grote zaal worden gelaten. Dr. Vladimir Chernousenko en zijn blonde tolk zitten er al; hij zwaait ons uitbundig toe.

Op de tafels, die in carrévorm zijn opgesteld, liggen koptelefoons, papier en potlood. Geen receptie, geen cocktailparty, er moet zelfs hier nog worden gewerkt - in avondkleding.

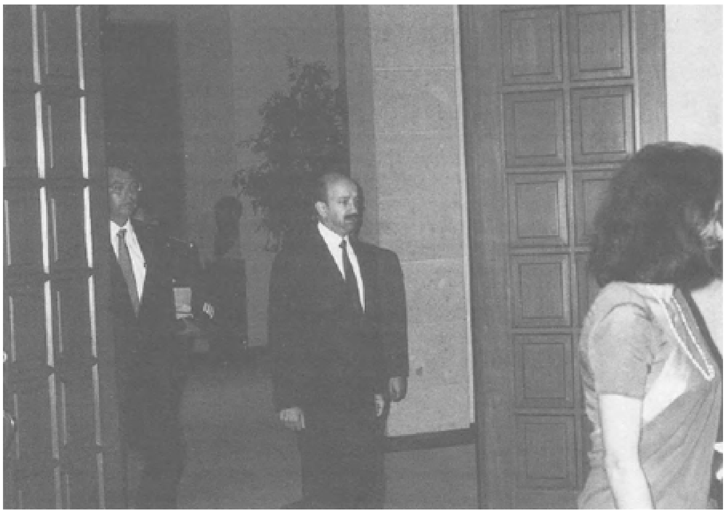
Nadat we een uur hebben gewacht komt de voorzitter van de Groep van Honderd met zijn vrouw B. binnen en neemt plaats. Na nog een kwartier wachten worden de deuren opengegooid en komt president Salinas met zijn gevolg binnen.

We worden welkom geheten, waarna A. *The Morelia Declaration* in het Spaans voorleest, gevolgd door een Engelse vertaling. Verschillende kritische ecologisten zwaaien de president lof toe en dan is ook deze show, opgenomen door verschillende

camera's van Televisia, afgelopen. De president en A. stellen zich in de hal op, waarna wij eerbiedig in de rij gaan staan en de president de hand mogen schudden.

Daarna begeven we ons in bussen naar het restaurant *Hacienda de los Morales*, waar de

burgemeester van Mexico City op ons wacht. Weer een afscheidsdiner. De stemming wisselt van vrolijk tot sentimenteel. Men wisselt van tafel, kirt, lacht of sombert. Uit mijn ooghoeken zie ik hoe de Duitse Petra Kelly heel voorzichtig een poederdoosje uit haar handtasje te voorschijn haalt en in een razend tempo haar wangen poedert, die even later door Gert Bastian, de Duitse Groene Generaal Buiten Dienst, besnuffeld worden.



Binnenkomst van president Salinas (foto: Hans van de Waarsenburg)

Wanneer om elf uur het teken gegeven wordt dat we moeten vertrekken, staat bijna iedereen tegelijk op en begint elkaar op de schouders te kloppen en te zoenen. Het lijkt wel een collectief ecologisch verantwoord orgasme.

Ik blijf nog een week in Mexico bij Jan Hendrix. De dag voor mijn vertrek naar Nederland belt B. Of ik een drietal enveloppen voor haar mee wil nemen, om ze in Nederland te posten. Er zit ook een enveloppe voor mij bij met de officiële slotverklaring. Ze zullen morgenvroeg per taxi bezorgd worden. En oh ja, ik was vergeten haar de foto's te geven die ik een jaar geleden bij hen thuis gemaakt had. Als ik wilde kon ik ze aan de taxichauffeur meegeven.

De volgende morgen om zes uur wordt er gebeld. Voor de deur staat een taxichauffeur met een grote, gele enveloppe die hij mij met een plechtig gebaar overhandigt. Ik geef hem mijn enveloppe met de foto's, tienduizend pesos voor de moeite en een plastic zak met twee Goudse kazen.

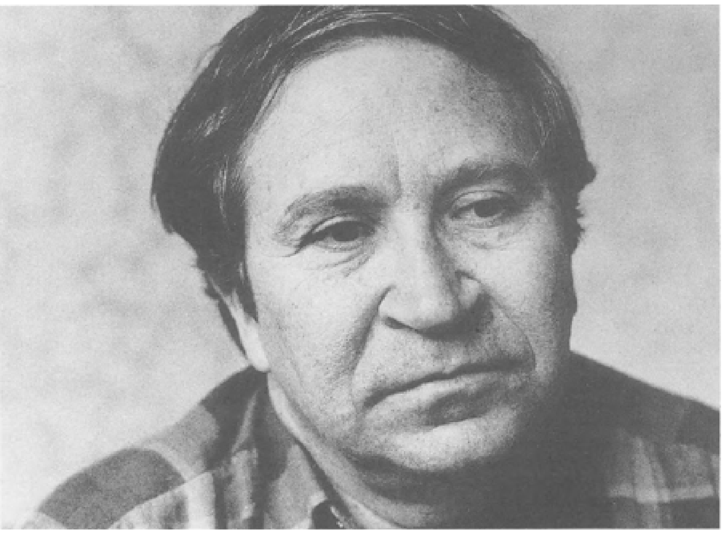
Homero Aridjis
Gedichten

Anonieme veroveraar

Dat de kroniekschrijvers mij arm en onbekend noemen,
is een kwestie van woorden;
dat de vrouwen mij uitmaken voor eenoog en syfillusleider,
gaat alleen mijn oog en mijn zweren iets aan.
Ik nam deel aan de verovering en inname van deze Mexicaanse stad,
hoewel niemand mij te paard of op een boot heeft gezien.
Ik ken beter dan wie ook de kronkelwegen van de Nieuwe Wereld,
die van het land en die van het water,
maar vooral die van het mensenhart.
Hernán Cortés, wapenbroeder,
vertrouwde me de slagorde van zijn troepen toe,
en ik liet vriend en vijand in hinderlagen lopen.
De bisschop van Mexico, ingewijd in de hekserij,
gebood me te trouwen met een van mijn vele vrouwen,
maar ik verschool me met hen aan de voet van de rokende vulkaan.
Begerig naar goud en bloed stak ik tempels in brand en vermoordde Mexicanen;
toen ik grijs werd en berouw kreeg, bouwde ik kerken
en liet mijn portret met de donkere gelaatstrekken overal ophangen.
Ik heb hen besmet met de pokken,
zij mij met de ziekte van de Indiaanse vrouwen.
Als een Azteek heb ik slavenvlees gegeten en slavenbloed gedronken
aan stenen tafels en altaren van de linkshandige god.
Het roet dat mijn zweren bedekt
en het zwarte haar op mijn stinkende onderlijf
wekken de afkeer op van vrome christenen
en welvarende belastinginners.
Maar wie van ons, die nu mensenoffers bijwonen,
heeft op de pleinen van Spanje niet het gekerm gehoord van ketters
die door de Kerk tot de brandstapel werden veroordeeld.
Wie van ons heeft niet ter bevrediging van eigen hart
vreemde harten met woord en hand uitgerukt.
Dat de kroniekschrijvers mij vergeten,
laat me koud.
Ooit zullen zij zelf vergeten zijn.

Grenzen, kooien en muren

We geven de schaduw jaartal en datum,
wikkelen het heden in prikkeldraad.
We voorzien de lichamen van een dienstregeling
en zetten ze gevangen in vogelkooien van steen.
We doen de verbeelding schoenen aan
en de lucht een overhemd en broek.
We omsingelen de blik van de mens
en vangen zijn verlangens in netten.
We vergrendelen het oog,
doen de hand op slot,
stellen grenzen aan het zonlicht.
Maar het leven bepaalt zijn eigen afstand,
de liefde houdt woord
en de poëzie ziet het licht waar ze wil.



Homero Aridjis (foto: Chris van Houts)

Liefdesgedicht in Mexico-Stad

In deze door bergen omgeven vallei was ooit een meer,
en midden in het meer een stad,
waar een adelaar een slang verscheurde
bovenop een plant vol stekels.

Op een morgen kwamen gebaarde mannen te paard
en verwoestten de tempels van de goden,
de paleizen, stadswallen, begraafplaatsen,
en dichtten de bevloeiingskanalen en de fonteinen.

Op de ruïnes, met dezelfde stenen,
bouwden de overwonnenen de huizen van de overwinnaars,
bouwden ze de kerken van hun God, legden ze de wegen aan
waarover de dagen voortijlden naar hun vergetelheid.

Eeuwen later werd de stad heroverd door mensenmassa's
die tegen de heuvels opklommen, afdaalden in de ravijnen,
de rivieren door buizen leidden, bomen omhakten,
tot zij begon te sterven van de dorst.

Op een middag kwam een vrouw dwars door de menigte
naar mij toe
en de hele nacht en de hele dag
dwaalden we door de naamloze straten, de verminkte wijken
van Mexico-Tenochtitlan-Distrito Federal.

Midden in samenscholingen en verkeersopstoppingen,
op pleinen en markten, in hotelkamers,
leerden onze lichamen elkaar kennen,
werden wij één.

Toen zij verdween, bleef de stad leeg achter
met haar mensenmassa's,
haar opgedroogde meer, haar vervuilde hemel
en onzichtbare bergen.

Goethe zei

Goethe zei dat de Architectuur
bevroren muziek is,
maar ik geloof dat zij versteende muziek is
en dat de steden symfonieën zijn van gebouwde tijd,
concerten van een onzichtbaar vergeten.

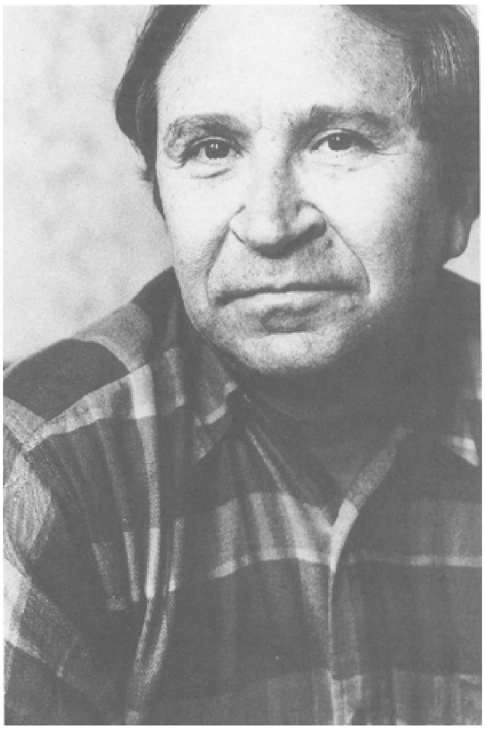
Over het bewerken van geluid en stilte
in metaal, hout en lucht, zei hij niets;
misschien sprak hij over de plaatsen van het werkwoord
waarin wij leven, en daarmee bedoelde hij
ons, fabrieken van taal.

Ook met de straten van muziek hield hij zich niet bezig,
hoewel over deze begaanbare rivieren
de mens op weg is naar de ouderdom, de liefde, de nacht,
naar de tafel, het bed,
als een sonate van vlees en bloed.

Nieuwe verdrijving uit het paradijs

9.
Toen kwam de mens en ging liggen
in de schaduw van verdwenen bomen.
Toen kwam de mens en hoorde de stilte
van de uitgestorven vogels.
In de vlakte keek hij
naar de haas die wegvluchtte naar de vergetelheid en raakte de bodem aan
van de rivier waaruit hij ooit dronk.

De mens baande zich zwarte wegen
in een hemel zonder regen.
Hij stak zijn handen uit naar de dageraad
maar ontving enkel duisternis.
Bij het vallen van de nacht bedekte de mens zich
met de vodden, de afgestorven ledematen, de as
van de wereld die hij had verwoest.



Homero Aridjis (foto: Chris van Houts)

Op een dag vergeet een mens

Op een dag vergeet een mens
een zee een continent en een planeet

vergeet de gelaatstrekken van zijn vader
en de afdrukken van zijn eigen hand

vergeet de schittering van zijn ogen in andere ogen
en het geluid van het water in zijn hoofd

vergeet de klank van zijn stem en het lawaai van zijn droom
waarvan niet hij maar anderen wakkerschrikken

vergeet zijn kleren en het huis dat hij bewoonde
de straat en de stad die hem vergaten

vergeet de liefde de openbaring de dood
de spiegel die zijn gezicht niet meer weerkaatst

Op een dag zal een mens zichzelf vergeten
zal hij vergeten dat hij vergeet

(Vertaling: Fleur Bourgonje)

Juan José Arreola
De neushoorn

Net als in het geval van zijn generatiegenoot Juan Rulfo - de auteur van de moderne klassieker ***Pedro Páramo*** *(1955) - is het oeuvre van de Mexicaan Juan José Arreola (1918) klein en wordt het gedragen door één meesterwerk:* ***Confabulario*** *(Confabularium, 1952), een van de beroemdste korte-verhalenbundels van de Spaansamerikaanse literatuur. Arreola heeft de bundel bij latere gelegenheden diverse malen uitgebreid. In 1986 verscheen de definitieve editie:* ***Confabulario definitivo****, waarvan overigens nog altijd geen Nederlandse vertaling bestaat.*
Vanwege zijn concentratie op het korte verhaak zijn kosmopolitische thematiek, zijn precieze stijl, zijn ironie en zijn fascinatie voor het fantastische en het absurde is Arreola meer dan eens met Borges vergeleken. Arreola is echter minder intellectualistisch dan Borges. Het decor van zijn verhalen is vaak alledaags, terwijl hij bovendien, in tegenstelling tot Borges, de sociale satire niet schuwt. Arreola heeft Quevedo en Kafka als zijn grote voorbeelden genoemd - in dit opzicht doet hij weer wél aan Borges denken -, maar er zijn veel meer literaire invloeden in zijn werk aan te wijzen, van de Bijbel tot Melville.
'De neushoorn' is een van de bekendste verhalen uit ***Confabulario****. (MS)*

Tien jaar lang heb ik met een neushoorn gevochten; ik ben de ex-vrouw van rechter McBride.

Joshua McBride heeft me tien jaar lang met heerszuchtig egoïsme bezeten. Ik leerde zijn driftbuien kennen, zijn kortstondige tederheid en in het holst van de nacht zijn niet aflatende, plechtstatige lust.

Ik had de liefde afgezworen voordat ik wist wat het was, want aan de hand van juridische betogen maakte Joshua me duidelijk dat liefde maar een sprookje is waarmee dienstmeisjes zoet gehouden kunnen worden. Hij bood me daarentegen de bescherming van een respectabel man. De bescherming van een respectabel man is volgens Joshua het hoogste waarnaar een vrouw kan streven.

Tien jaar heb ik lijf aan lijf met de neushoorn gevochten, en de enige overwinning die ik wist binnen te slepen, was onze echtscheiding.

Joshua McBride is hertrouwd, maar deze keer heeft hij zich vergist in zijn keuze. Terwijl hij een tweede Elinor zocht, vond hij een koekje van eigen deeg. Pamela is romantisch en lief, maar ze kent het geheim waarmee je neushoorns de baas kunt worden. Joshua McBride gaat altijd frontaal in de aanval, maar is niet in staat zich snel om te draaien. Wanneer iemand plotseling achter hem gaat staan, moet hij zich honderdtachtig graden omdraaien om opnieuw tot de aanval over te kunnen gaan. Pamela heeft hem bij zijn staart te pakken, en ze laat hem niet los, ze schudt hem door elkaar. Door al dat gedraai in de rondte begint de rechter tekenen van vermoeidheid te vertonen, hij geeft het op en toomt zich in. Hij is trager en matter geworden tijdens zijn driftbuien; zijn preken boeten in aan geloofwaardigheid, alsof ze uit de mond komen van een aanklager die van zijn stuk is gebracht. Zijn woede treedt al niet meer aan de oppervlakte. Hij is als een onderaardse vulkaan, met Pamela

er glimlachend bovenop. Ik leed voortdurend schipbreuk op zee met Joshua; Pamela dobbert als een papieren bootje

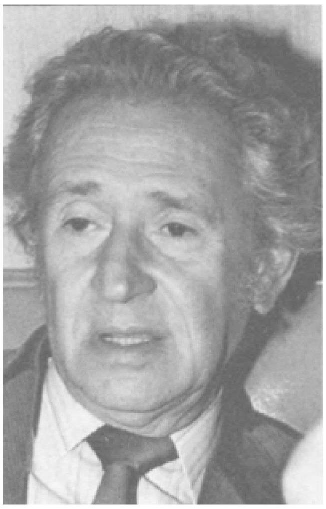
rond in een teil. Ze is de dochter van een Dominee, een verstandige vegetariër die haar heeft geleerd hoe je ook van tijgers verstandige vegetariërs kunt maken.

Onlangs heb ik Joshua in de kerk devoot de zondagsdienst zien bijwonen. Het is of hij verschrompeld en samengeperst is. Het lijkt erop dat Pamela met haar twee frêle handjes zijn omvang steeds verder heeft gereduceerd en zijn wervelkolom steeds krommer heeft gebogen. Door zijn vegetariërsbleekheid ziet hij er nu een beetje ziekjes uit.

De mensen die bij de McBrides op visite komen, vertellen me verrassende dingen. Ze hebben het over onbegrijpelijke maaltijden, over lunches en diners zonder rosbief; ze beschrijven me hoe Joshua enorme schalen salade verslindt. Natuurlijk kan hij uit dat soort voedsel niet de calorieën halen die zijn vroegere woedeaanvallen zo hoog deden oplaaien. Onverbiddelijke, strenge kokkinnen hebben zijn favoriete gerechten systematisch gewijzigd of van het menu gehaald. Het doorrookte eikehout van de eetkamer wordt niet langer meer gehuld in de vettige stank van de pâte grasse en de gorgonzola. Ze zijn vervangen door smaakloze kwark en reukloze kaasjes, die Joshua zwijgend opeet, als een kind dat straf heeft gekregen. Pamela, altijd even vriendelijk en met een glimlach om de mond, doet de havanna van Joshua uit als deze half opgerookt is, rantsoeneert zijn pijptabak en houdt zijn whisky binnen de perken.

Dit vertellen ze me allemaal. Ik stel me met veel genoegen voor hoe ze met zijn tweetjes aan hun lange, smalle tafel de avondmaaltijd gebruiken, onder het koude licht van de kroonluchters. Onder het toeziend oog van de wijze Pamela werkt Joshua-de-schrokop driftig zijn licht verteerbare spijzen naar binnen. Maar met nog meer genoegen stel ik me voor hoe de neushoorn op zijn pantoffels en met dat grote, vormeloze lichaam onder zijn kamerjas in het holst van de nacht bedeesd en hardnekkig voor een halsstarrige deur staat te roepen.

(Vertaling: Maarten Steenmeijer)



Juan José Arreola

Hans van de Waarsenburg
'Mijn vormtaal moet zo helder als glas worden'
In gesprek met beeldend kunstenaar Jan Hendrix

Ik heb eerst zes glorieuze maanden in Den Bosch doorgebracht en via Tajiri ben ik terechtgekomen op de Ateliers 63. Ik ben daar anderhalf jaar gebleven en daarna heb ik van alles gedaan: afgewassen, in een tapijtfabriek gewerkt. Vanaf 1971 tot 1975 heb ik in Maastricht aan de Jan van Eijckacademie gestudeerd. Onmiddellijk nadat ik aan de Jan van Eijckacademie was afgestudeerd, laat ik dat zo maar eens uitdrukken, ben ik met een stipendium van zes maanden naar Mexico vertrokken. Die zes maanden heb ik weten om te toveren tot anderhalf jaar. Ik ben voor een jaar naar Nederland teruggekeerd met het idee om een tentoonstelling in Mexico te maken en dan weer terug te keren naar Nederland. Maar het liep anders. In 1978 ben ik teruggegaan naar Mexico en toen ben ik aan mijn huis beginnen te bouwen. Toen heb ik mij definitief in Mexico Stad gevestigd.

Jan Hendrix in zijn oude atelier (foto: Hans van de Waarsenburg)

Als je in een land terechtkomt dat je niet kent en waar je je wilt vestigen, dan ben je de eerste jaren overgeleverd aan gelukkig toeval. Misschien dat iemand je werk eens ziet en een prent

van je koopt. Dat gebeurde in het begin zeer sporadisch, daar konden we niet van leven.

Jan Hendrix in zijn oude atelier (foto: Hans van de Waarsenburg)

In die tijd werkte mijn vrouw Martha als museografe in een museum. Ik heb in die tijd een zeefdrukatelier opgezet voor iemand anders. Dat was een klus waar ik geld mee verdiende en verder was het op een houtje bijten en proberen vol te houden. Met een paar velletjes papier en een beetje inkt en een kleine druktafel was ook te werken. De eerste beginjaren kreeg ik van vrienden ruimte in hun atelier aangeboden, zodat ik tenminste voor mezelf kon werken.

Ik had het geluk dat ik al vrij snel met Mexicaanse kunstenaars in contact kwam die al naam gemaakt hadden en behoorlijk aan de weg timmerden. Ik zag hoe ze leefden, wat ze verkochten en leerde via hen het Mexicaanse galeriewezen kennen. Voor mij bleef dat voorlopig nog een verre toekomstdroom. Ik moet er wel bij zeggen dat er veel solidariteit en samenwerking onder de kunstenaars was, zodat je met weinig geld ook een goed leven kon hebben. Een prettig leven leiden heeft niet alleen met geld te maken.

Toen ik pas in Mexico woonde, was ik met zeefdrukken en polaroids bezig. Ik heb die twee zaken eigenlijk altijd voortgezet zonder ze al teveel met elkaar te vermengen. Ik heb in die tijd veel steun gehad van Polaroid, ook in Mexico. Ze hielpen mij met materiaal, zodat ik met Polaroid vrij veel kon doen.

Met zeefdrukken ben ik altijd doorgegaan en dat zal ook wel nooit ophouden. Ik denk dat mijn thematiek in feite niet veranderd is. Wellicht dat er schaalvergroting heeft plaatsgevonden of dat mijn projecten ambitieuzer zijn geworden.

Misschien is mijn vormtaal wel veranderd. In ieder geval is in Nederland de basis gelegd, maar de uitwerking ervan heeft de laatste twaalf jaar in Mexico plaats gevonden.

Thematiek

Mijn werk is gemaakt vanuit een Oosterse blik op de werkelijkheid. Vergeet niet dat we hier in feite tussen het Westen en het Oosten in zitten, dus ligt het hier meer voor de hand. Verder is het een voortdurende zoektocht naar reductie, abstrahering en het proberen zo dicht mogelijk bij de klassieke elementen als licht, vuur, lucht, water te komen.

Was je in het begin met je werk een vreemde eend in de bijt?

Ik kwam hier met werk aan, dat voor de Mexicaanse kunstenaars zeer verrassend was en dat heeft ongetwijfeld in mijn voordeel gewerkt. Ik heb in Mexico de allereerste Polaroid-tentoonstelling gemaakt. Het gebruik maken van Polaroidfoto's als een vorm van beeldende kunst, was hier totaal onbekend. Dat sloeg in als een bom bij mijn collega's, het publiek en de kritiek. Er zijn hele polemieken gevoerd. Was ik een fotograaf? vroeg de een. Nee, zei een ander, hij is beeldend kunstenaar, want hij beschildert zijn foto's. In die zin wekte die tentoonstelling onrust op. Dat was in mijn voordeel. Er werd over mijn werk gepraat en in die zin heb ik geluk gehad. Ook dankzij het feit, dat ik voor het eerst bij een goede galerie zat. Ik was geen onbekende meer binnen het Mexicaanse kunstleven. Als ik nu terugkijk kan ik constateren, dat jonge Mexicaanse kunstenaars op mijn toenmalige werk hebben voortgeborduurd. Je zou dus kunnen zeggen, dat ik hier school heb gemaakt.

Na mijn eerste tentoonstelling volgde een tweede en een derde. Ik begon prenten te verkopen en zo is langzaam het balletje gaan rollen.

> *‘Dit is de muur, de hal, het huis of het kantoor. Maak maar iets, we zien wel. Kom maar eens een keer langs met je voorstel en vertel me dan en passant wat het kost.’*

Opdrachten

In Nederland kun je praten over een opdrachtencircuit, dat gecontroleerd wordt door rijk, provincie of gemeente. Je hebt er de 1%-regeling. Dat bestaat hier allemaal niet. Hier loopt alles door elkaar. Er gebeuren drie verschillende dingen op dezelfde dag. Zo moet je ook het werk van de kunstenaar hier zien. Hij doet vijf verschillende dingen op dezelfde dag. De regelmaat en de orde die in het Nederlandse kunstleven heerst, bestaat hier helemaal niet. Je hoeft je ook niet in te werken in het opdrachtencircuit. Hier zegt de opdrachtgever: ‘Dit is de muur, de hal, het huis of het kantoor. Maak maar iets, we zien wel. Kom maar eens een keer langs met je voorstel en vertel me dan en passant wat het kost.’

Mijn eerste grote opdracht heb ik in 1983 uitgevoerd in het Hyatt Regency Hotel in

Guadaljar. Het was een ambitieus en specifiek project waarvoor ik maanden door de provincie Galisco heb gereisd. Door deze opdrachtsituatie ben ik voor de eerste keer in staat geweest om een hele serie werken te maken, die los stonden van deze opdrachtsituatie. Door deze opdracht, die fors betaalde - nee, bedragen zal ik echt niet noemen - kon ik een eigen, zelfstandig project ernaast financieren. Ik kon mezelf subsidiëren! Dit heb ik volgehouden. Als ik dit niet kan doen, dan liever niet, zo simpel ligt het.

Is er voor jou een verschil tussen een opdracht en je vrije werk?

Ik zie geen verschil tussen die twee. Opdrachten moet ik zo van de muur kunnen halen en in een galerie of een museum kunnen hangen. Door mijn eerste grote opdracht ben ik in contact gekomen met mensen, die me veel interessantere opdrachten lieten uitvoeren. Zoals het plafond voor het Centro Cultural, dat op een hoogte van twintig meter moest worden aangebracht en een oppervlakte van vierenzestig vierkante meter beslaat. Voor deze opdracht heb ik voor het eerst op plexiglas gezeefdrukt. Een bijzondere ervaring, ook omdat bleek dat ik een opdracht op monumentale schaal kon uitvoeren en dat het toch een zeefdruk bleef en toch met grafiek te maken had.

Kun je stellen, dat Jan Hendrix het als beeldend kunstenaar in Mexico 'gemaakt' heeft? Uiteindelijk heb je opdrachten bij de vleet, een schitterend nieuw zeefdrukatelier waar twee assistenten je dagelijks helpen...

Mexico is een land waar de zaken niet geregeld worden, dat moet je altijd in je achterhoofd houden. Op een bepaald moment speel je met iemand domino en ertussendoor drink je een paar Cubas Libre. Tussendoor praat je met elkaar en die zegt op een bepaald moment tegen mij dat hij het hartstikke leuk zou vinden, als ik een keer een decorontwerp zou willen maken. Ik ga ermee akkoord. Drie jaar later zegt dezelfde man, dat we morgen moeten beginnen, want overmorgen is de première. Er zitten wèl drie jaar tussen! Je weet hier nooit wat er precies gaat gebeuren. Daar moet je op voorbereid zijn, anders hou je het hier niet vol. Je moet jezelf voortdurend instellen op een mogelijke, nieuwe situatie.

Vanuit het zeefdrukken ben je decors gaan ontwerpen, je voert grote monumentale opdrachten uit, je ontwerpt glas-in-loodramen, je hebt keramiek gemaakt, enzovoort. Nogal veel verschillende vormen.

Het doet er ook niet toe of ik een juweel, een decor of een vliegtuig moet ontwerpen, als mijn hand, mijn vormtaal maar zichtbaar is, dan ben ik er tevreden mee, anders niet.

Soms sta ik versteld van mezelf dat ik ja durf te zeggen op de vraag 'Wil je dit of dat doen?' Maar waarschijnlijk heb ik afgeleerd om nee te zeggen.

Kun je stellen, dat Jan Hendrix het als beeldend kunstenaar in Mexico 'gemaakt' heeft? Uiteindelijk heb je opdrachten bij de vleet, een schitterend nieuw zeefdrukatelier waar twee assistenten je dagelijks helpen...

Dat weet ik niet. Daar geef ik geen antwoord op.

> *'Ik ben niet een type kunstenaar dat bij de pakken gaat neerzitten en kijkt hoe hij verder mopperend zijn leven kan doorkomen.'*

Zou je je in Nederland op dezelfde manier hebben kunnen ontwikkelen?

Op een heel andere manier. Ik ben niet een

type kunstenaar dat bij de pakken gaat neerzitten en kijkt hoe hij verder mopperend zijn leven kan doorkomen. Ik had ook in Australië kunnen zitten of in Japan of China. Dan zou er ook iets gebeurd zijn. Wel in een andere verhouding, want elk land heeft zijn eigen codes omtrent wat er van de kunstenaar verlangd wordt.

Glas-in-lood

Het idee dat een kunstenaar in Mexico iemand is die van alles kan of van alles zou moeten kunnen. Waarom komt een theaterdirecteur naar mij toe om te vragen of ik een decorontwerp wil maken, terwijl hij weet dat ik grafiek maak? Hij heeft dus het idee in zijn hoofd: ‘Die jongen kan dat.’ Waarom komt een opdrachtgever, die twee huizen aan het bouwen is, naar mij toe en zegt: ‘Ik moet twee grote glas-in-loodramen hebben.’ Terwijl ik nog nooit in mijn leven een glas-in-loodraam gemaakt heb, omdat ik er een vreselijke angst voor heb, want ik heb vroeger teveel in de kerk gezeten.

Jan Hendrix in zijn oude atelier (foto: Hans van de Waarsenburg)

Tussen jou en mij: er is niets lelijker dan glas-in-lood, als het slecht gedaan is. En negentig procent van wat ik gezien heb is slecht. Je moet er dus ontzettend mee oppassen. Het is heel kritisch en vervelend materiaal, maar als het lukt is het heel mooi. Het kan lukken, maar dan moet je een heleboel uit je hoofd zetten. En ik heb dus een hele ballast van de meest vreselijke glas-in-loodramen die ik in mijn leven gezien heb - en in Limburg staan er nogal wat.

Zou je ooit een Limburgse opdracht voor het ontwerpen van een glas-in-loodraam aanvaard hebben?

Ik denk van niet. Ik sta er te dichtbij. Ik zou

het zeker niet doen. In Mexico is glas-in-lood bijna maagdelijk terrein. Je kunt totaal nieuwe voorstellen doen, wat ik dan ook gedaan heb. Binnen het glas-in-lood wat ik gezien heb, is het een totaal nieuw voorstel.

Mijn ontwerp bestaat uit een pyramide, verdeeld in driehoeken, die een gamma hebben dat van paars naar lichtblauw loopt. Vanuit de buitenkant naar binnen toe straalt in kleur. Naar boven toe zit er een laatste rest van een boom, maar dat is bijna niet meer te zien omdat het totaal geabstraheerd is. De bomen die buiten in de tuin staan spelen er doorheen. Je krijgt een spel van de werkelijke takken met de takken die getekend zijn in glas-in-lood. Het is een hele brutale abstracte constructie.

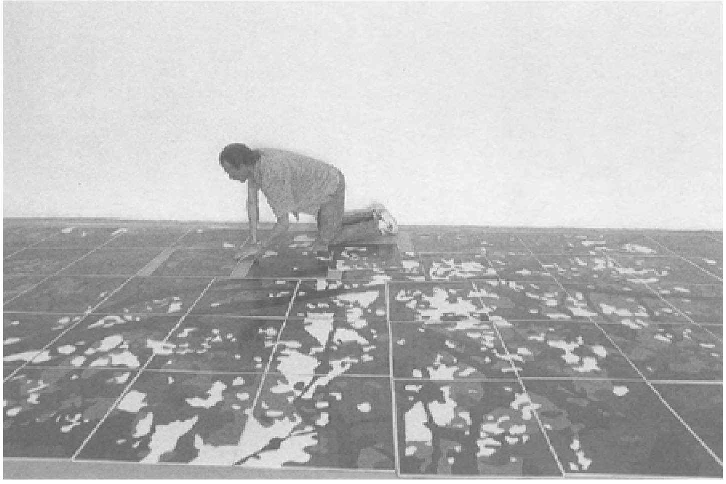
> *'IK ontkom nooit aan het idee: Oh, de camorra is weer gearriveerd. Dat gevoel overvalt me telkens, omdat het een heel gesloten wereld is van museumdirecteuren, kunstcritici en een aantal jongens die op het paard getild moeten worden.'*

Verzamelaars

Ik heb bij Piet Klement in Amsterdam geen vast contract, maar een *gentleman's agreement*. Om de twee jaar (soms is de tussentijd iets korter) exposeer ik bij hem. Verder zijn er in Nederland enkele heel loyale verzamelaars van mijn werk en dat geeft mij de mogelijkheid om toch weer van tijd tot tijd terug te komen naar Nederland en daar vreselijk tekeer te gaan: veel boeken kopen, tentoonstellingen bekijken, vrienden opzoeken, mosselen eten en je toch weer thuisvoelen. Want ik kan me in Mexico nog zo goed voelen, thuis is thuis. Dat blijft altijd zo. En thuis voor mij is een beetje Maastricht, maar vooral Maasbree. Daar hoef ik niet lang over na te denken.

Teruggaan naar Maasbree is voor mij een emotionele *feedback*. Het is geen feed-back voor mijn werk. Ik denk dat het soms zelfs storend kan werken, als ik een tijd in Nederland (en dus Europa) ben, want dan zie ik weer ontwikkelingen waarvan ik denk: Wat is er nu weer aan de hand? Als je om de twee jaar komt zie je telkens weer een ander panorama. De ene nieuwe stroming in de beeldende kunst is nauwelijks doorgebroken of ze wordt alweer afgedankt om opgevolgd te worden door een nog nieuwere.

Het is telkens heel interessant om een analyse van de meest recente ontwikkelingen in Europa te maken en daarna weer naar Mexico terug te gaan om net te doen alsof je niets gezien hebt. Terwijl ik wel uren voor een Saenredam, een Mondriaan of een ander meesterwerk kan gaan zitten, dat neem ik wel in me op en mee terug naar huis. Maar het werk van bijvoorbeeld Rob Scholte doet me helemaal niets.



Jan Hendrix in zijn oude atelier (foto: Hans van de Waarsenburg)

Als je om de twee jaar terugkomt, zijn er een aantal dingen die blijven staan en zich verder ontwikkelen. Ik noem een Toon Verhoef. Dat werk wordt zo solide, zo magistraal en zo goed. Verder Hans van Hoek, Pieter Laurens Mol en er zijn er nog veel meer. Die jongens zitten ook met de tijdgeest en werken helemaal vanuit een Europese beeldtaal. Dat verschil zie ik steeds. Omdat je meestal maar een vier à vijf weken blijft, leer je sneller het kaf van het koren scheiden. Misschien dat het mij daarom sneller opvalt dat er tussen de groep bekende schilders een aantal bluffers zitten, die ondersteund worden door museumdirecteuren, die het allemaal beter denken te weten. Ik ontkom dan nooit aan het idee: Oh, de camorra is weer gearriveerd. Dat gevoel overvalt me telkens, omdat het een heel gesloten wereld is van museumdirecteuren, kunstcritici en een aantal jongens die op het paard getild moeten worden.

De kunstwereld in Mexico is veel autonomer en anarchistischer. Ik zit in mijn eigen atelier te werken. Iemand anders werkt in zijn atelier. We zien elkaar misschien een jaar niet. Toch is er een raar circuit waardoor we van elkaars bestaan afweten.

Vrijheid

Dat anarchisme, die onduidelijkheid is een voordeel, daarin kun je als kunstenaar heel goed functioneren, omdat jouw vrijheid daarbinnen is gegarandeerd.

Er wordt hier nogal gespot met autoriteiten en dus ook met kunstautoriteiten. In Nederland is de overheid de culturele weldoener die beslist welke stroming of groepering ondersteund wordt. Dat bestaat hier niet. Ik denk dikwijls: toch wel lekker, dat ze me gewoon laten

werken en zich niet met me bemoeien, dat ze toch voldoende respect voor me hebben en als ze me kunnen ondersteunen, dat nog doen ook. Binnenkort vertrek ik naar Kenia, waar ik een tentoonstelling heb en enkele lezingen en workshops moet houden. Daarna volgt een toernee door een aaantal Afrikaanse landen. Deze hele reis wordt gesponsord en georganiseerd door het ministerie van Buitenlandse Zaken. Zo gaat dat hier. Maar meestal is het hier een droog en doodgewoon beroepsleven. Je hebt je werk en je afnemers, je hebt een markt, je hebt je galeries en daar heb je rekening mee te houden. En als je het niet doet, heb je een kleiner atelier.

Tegenover mij woont een koffiebrander en die vraagt weleens: Hoe gaat het met het werk? Hij weet dat ik schilder ben. Dat zal in Nederland de groenteboer op de hoek niet vragen. Het is hier allemaal veel gewoner. Veel hangt van jezelf af. Eigen initiatief is erg belangrijk. Een museumdirecteur beslist hier niet, wat wel en niet mag.

Er is hier een hele open discussie tussen critici, kunstenaars en museumdirecteuren over wat kunst is en wat het inhoudt.

Als je het over Nederland hebt, heb je het over het Nederlandse kunstwereldje, dat hand in hand loopt met de Westerse kunstwereld, die op wereldniveau de zaken uitmaakt. Er wordt door veel mensen nog gedacht, dat Mexico wel een grote woestijn zal zijn. En als je daar kunstenaar bent, dan woon je in een soort hutje en met een grote hoed op zit je in een hoekje aquarellen te maken of zo.

Er zijn geen voorstellingen over het aantal musea, het aantal galeries en een hele actieve kunstwereld. Daarbij komt een gigantisch groot publiek. Uiteindelijk woon je in een stad met twintig miljoen mensen, waar dus uiteraard meer verzamelaars zitten dan in Amsterdam...

> *‘Mexico is een land waar je eindeloos veel kunt reizen. Bij elke hoek kun je bij wijze van spreken zeggen: hier wil ik twee jaar blijven. Het is een land met een cultureel bewustzijn en het is een land dat half anarchistisch is. Het permitteert zich een hele grote vrijheid voor de kunstenaar.’*

Reizen

Mexico is een land waar je eindeloos veel kunt reizen. Bij elke hoek kun je bij wijze van spreken zeggen: hier wil ik twee jaar blijven. Het is een land met een cultureel bewustzijn en het is een land dat half anarchistisch is. Het permitteert zich een hele grote

vrijheid voor de kunstenaar. Verder is het een land van oververtrouwen, dat je dikwijls uitdaagt. Voor mij is het kortom een land met een aantal pluspunten, laten we het daar maar op houden. Ik reis om te kunnen werken en ik werk om te kunnen reizen. Ik heb altijd camera's en aantekenboekjes bij me. D camera's kunnen wisselen van panorama-camera's tot de meest simpele automatische camera, tot polaroid-camera's. Dat hangt af van de reis.

Ik ga dikwijls naar dezelfde plek terug. Eerst verken ik een plek, dan kom ik er enkele keren terug en twee à drie jaar later ontstaat het werk.

Je bent vooral geobsedeerd door vulkanen, heb ik gemerkt.

Een vulkaan is een van de meest pure vormen die er op aarde bestaan. Het is vernietiging en leven tegelijk. Letterlijker kan het niet.

En dan de hele esthetische kant van de zaak! Denk maar eens aan de prachtige conische vorm, de krater en de dode plek waar hij op staat. Dat is zo'n grote lavakoek waar niets op leeft en niets op gebeurt. Het is iets tussen de zee en een woestijnlandschap in eigenlijk.

Een vulkaan straalt in zijn zeer geabstraheerde vorm kracht uit. Als jij op een helling staat of boven op de kraterrand, dan moet je wel uit een heel botte familie komen, wil je niet voelen dat er iets zeer concreets aan de hand is. Zoals een storm heel concreet kan zijn, of een bliksemflits.

Ik ben geen pure estheticus in mijn werk. Er zit een druk, een emotionele kant achter die onverklaarbaar blijft. En die ik ook onverklaarbaar wil laten, anders werk ik misschien niet meer.

Ik streef er wel naar om mijn vormtaal zo helder mogelijk te krijgen. Mijn vormtaal moet zo helder als glas worden. Uit de ogenschijnlijke wanorde die de natuur aanbiedt, probeer ik de absolute vormen te halen. Maar daarachter moet een lading zitten en die is van mij. Een tamelijk onbeschrijflijke lading, omdat het sterk emotioneel is. Op de een of andere manier moet het een mengeling zijn van een heleboel denkwerk en maagkrampen. Daar zweeft het zo'n beetje tussen in.

Katrien Gottlieb
‘Het oog denkt / de gedachte ziet’
Over de fotograaf Manuel Alvarez Bravo

Hij heeft nog Amerikaanse visite als wij de stenen trappen van zijn huis in Coyoacán afdalen. Manuel Alvarez Bravo (1902), Mexico's belangrijkste fotograaf, hun equivalent van Henri Cartier-Bresson, verdwijnt bijna in één van de tientallen stoelen, de equipages die zijn huis sieren. Zijn armen op de met leer omhulde bamboeleuningen, de benen gestrekt, kijkt hij ons vermoeid maar beleefd aan.

Manuel Alvarez Bravo behoort tot de bewust populaire revolutionaire beweging waar ook de vermaarde schilders José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros en Diego Rivera deel van uit maken. Zijn meesters, noemde hij hen, niet om hun werk, maar om hun ideeën. Hij was begin jaren dertig een cameraman bij Eisensteins *Que Viva Mexico* en maakte zelf een film over het dorp Tehuantepec.

In de tijd dat beeldende kunst in Mexico onlosmakelijk verbonden was met een politiek doel - cultuur was de revolutie - behield Alvarez Bravo als verlicht humanist zijn afstand en groeide hij langzaam een andere kant op. Bravo trok zich weinig aan van de beledigingen die Siqueiros hem voor de voeten wierp. Bravo was bezoedeld door het snobbisme van André Breton, riep hij. ‘Een groot gevaar!’ Het hartstochtelijk fanatisme van de revolutionaire beweging verwarde kunst met ideeën en ideeën met ideologische gemeenplaatsen. Bravo kon zijn werk wél scheiden van zijn politieke en sociale denkbeelden en ontwikkelde zich op eigen kracht tot een eigenzinnig en poëtisch fotograaf. Een *autodidacta*, zoals hij later met gepaste trots zal zeggen.

Alvarez Bravo groeide op in een ‘atmosfeer waarin kunst tot het alledaagse bestaan hoorde’. Zijn grootvader Manuel Alvarez Rivas: schilder en fotograaf. Zijn vader Manuel Alvarez Garcia: schilder, schrijver en amateurfotograaf.

Toch was het niet vanzelfsprekend dat Manuel zijn voorvaders in hun voetsporen zou volgen. Hij leerde boekhouden, werkte in 1915 als kantoorklerk bij een Frans bedrijf en in 1916 bij het Mexicaanse Ministerie van Financiën onder de latere president Venustiano Carranza. Het waren moeilijke dagen, de revolutie was voorbij en in de ogen van een groot aantal Mexicanen mislukt. Alvarez Bravo moest de familie financieel ondersteunen.

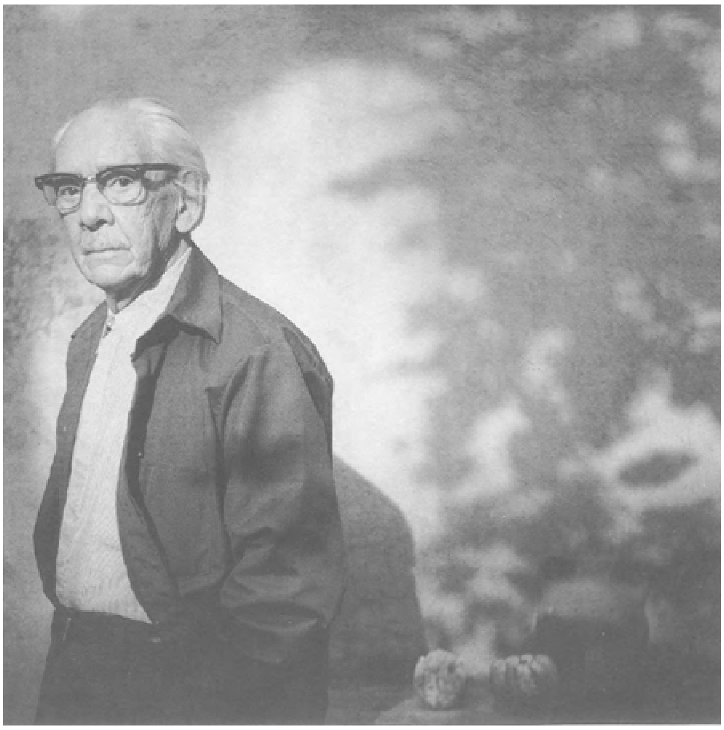
In 1917 gaf hij alles op en volgde literatuurcolleges in de avonduren. Een jaar daarna schreef hij zich in bij de Academie van Schone Kunsten: schilderen en muziek. Belangstelling voor fotografie kreeg Bravo toen hij een betrekking had bij het Ministerie voor Transport en het Engelse blad Amateur Photographer and Photography van zijn baas kreeg toegeschoven. In 1923 ontmoette Bravo de Duitse fotograaf Hugo Brehme en begon op zijn aandringen een loopbaan in de fotografie.

Zelfs toen Bravo zijn naam gevestigd had zorgde hij naast zijn werk als fotograaf altijd voor een vast inkomen. Meestal verdiende hij dat op een kantoor, waar hij typewerk verrichtte of terugviel op zijn kennis van het boekhouden. Toen hij drieëntwintig was trouwde Bravo met Dolores Martínez Vianda, beter bekend als de fotografe Lola Alvarez Bravo; niet lang daarna ontving hij een prijs op een regionale tentoonstelling in Oaxaca.

Een aangenaam mysterie

Ontdekt werd Bravo door de beeldschone Italiaanse fotografe Tina Modotti. Bravo bewonderde haar en het werk van haar minnaar Edward Weston en zou Modotti blijven zien tot zij Mexico verliet in 1930. Zij publiceerde in Frances Toors' tijdschrift Mexican Folkway. Zo wist Bravo haar telefoonnummer te bemachtigen. Het was Modotti die hem aanspoorde zijn werk op te sturen aan haar toen in Amerika wonende minnaar, de fotograaf Edward Weston. Bravo heeft hem nooit ontmoet, maar Westons invloed was wel duidelijk zichtbaar. Weston noteerde op 1 mei 1929 in zijn dagboek: ‘Ik ben de ontvanger van een pakje

foto's, gestuurd door M. Alvarez Bravo, Mexico D.F. Toen ik twee dollar vijftig boete extra frankering moest betalen voelde ik eerst enige rebellie, maar die verdween ogenblikkelijk toen ik het pakje openmaakte.



Manuel Alvarez Bravo (foto: Annaleen Louwes)

Ik was enthousiast! Foto's van betere kwaliteit dan gewoonlijk en genomen vanuit een excellent gezichtspunt. Een van een urinerend kind, zijn kleine ronde buikje...op het punt van actie... een emaille bord om de straal op te vangen: very fine! Zoveel foto's hadden een onderwerp dat ik gekozen zou kunnen hebben, rotsen, speeltjes, een doodshoofd. Ik vraag me af of deze persoon, Senor, Senora, of Senorita mijn werk kent, of dat van Tina? Geen idee. Eigenlijk heb ik het vermoeden dat deze prints van Tina zijn,

onder een andere naam, misschien om mijn onbevooroordeelde mening te krijgen. (...) It's all a very nice mystery!'

Weston schreef terug aan Alvarez Bravo: 'Gegroet. Vergeef mij, maar ik weet niet zeker of u een meneer een mevrouw of een juffrouw bent. Ik vraag het omdat ik een aantal uitmuntende foto's van u heb ontvangen.'

Hij apprecieerde het gebaar en prees Bravo door te zeggen dat de fotografie het geluk had een *trabajador* als hij in haar midden te ontvangen, iemand met zo'n visie. De beste foto vond hij het urinerende jongetje. De foto heet 'Niño orinando' (1928). Bravo kiest zijn titels zorgvuldig, vaak zijn ze ontnuchterend, of humoristisch, maar altijd scherpzinnig. Octavio Paz maakte er ooit een gedicht - 'Cara al tiempo' - over:

> De titels van Manuel
> zijn nooit losse eindjes
> het zijn verbale pijlen
> vlammende signalen.
> Het oog denkt
> de gedachte ziet,
> het zicht raakt aan
> de woorden branden

Ook Diego Rivera, onder wie Bravo eind jaren twintig doceerde aan de School voor Beeldende Kunst, liet zich in een catalogus lyrisch over hem uit. 'De fotografie van Bravo,' schreef Rivera, 'is Mexicaans in oorzaak, vorm en inhoud, angst heerst overal en de sfeer is doordrongen van ironie.'

Bravo is vaak vergeleken met de satirische illustrator José Guadelupe Posada. Beiden waren goudeerlijk en stonden dichtbij de ziel van het Mexicaanse volk. Beiden toonden belangstelling voor populaire kunst, voor rituelen, vakanties, feesten, de dood en de menselijke schedel. Invloed heeft Posado ongetwijfeld op Bravo gehad, toch zijn diens vele krante-publicaties grappig, hoe wrang ook. In Bravo's werk voert magie de boventoon.

Hij is altijd bescheiden en toont te allen tijde respect voor de authentieke cultuur van zijn geliefde land Mexico. Van de toeschouwer vraagt hij de wereld zo onbevooroordeeld mogelijk te bezien.

> *'Een kunstenaar die snakt naar roem zal evenredig werk maken. Zijn naam wordt opgebouwd door propaganda'*

Volksschilder

Het Amerikaanse bezoek is inmiddels vertrokken. Na een half uur staat Manuel Alvarez Bravo op. 'Eerlijk gezegd ben ik een beetje moe. U heeft zoveel vragen.' We weten toch genoeg? Hij heeft iets in het water liggen dat er nu uit moet. Pas als we langs een tuin vol *mageys* (grote cactussen) naar zijn studio aan de overkant van de straat lopen, begint hij zichtbaar plezier in onze aanwezigheid te krijgen. Over het verleden valt hem desondanks weinig te ontfutselen. Niet om een of andere reden. Het is voorbij, vindt hij, het is weinig interessanter dan welk leven dan ook. Dat hij

goed bevriend was met Diego Rivera, met Paul Strand, met Tina Modotti, met Henri Cartier-Bresson, met Kertész...

‘Heeft u geen vrienden dan? Zo ging dat in die tijd.’ Een fotograaf was op zoek naar werk. Vanzelfsprekend kwam hij daarom in contact met mensen die dezelfde interesse hadden. De wereld was overzichtelijker. Er bestond minder afgunst en concurrentie. Had iemand een tentoonstelling, dan ging men daar naartoe. Cartier-Bresson ziet hij nog één keer per jaar in Parijs. Waar hij met hem over praat? Over het werk? Over kunst? ‘Nee, daarover nauwelijks. Eigenlijk nooit.’

Is hij het eens met een van de belangrijkste uitspraken van Henri Cartier-Bresson dat fotografie bestaat uit één beslissend moment? ‘Ach,’ zegt de maestro, ‘dat is zijn manier van denken. Wat mij betreft is het hele proces belangrijk, vanaf de aanschaf van een toestel tot en met een foto aan de muur.’

Manuel Alvarez Bravo is lang relatief onbekend gebleven. Zo wilde hij dat. Hij vindt zichzelf een volksschilder. Zijn werk heeft geen aanbeveling nodig. Dat heeft hij permanent vermeden. Hij maakt het voor de mensen om hem heen. ‘Een kunstenaar die snakt naar roem,’ zegt hij, ‘zal evenredig werk maken. Zijn naam wordt opgebouwd door propaganda.’

> *‘Mijn foto's ontstaan altijd nog spontaan. Het ligt eraan waar ik me op dat moment bevind, wat ik aan het doen hen en wat ik zie. Het idee dat je niet hebt, krijg je vanzelf als je aan het werk gaat.’*

Populaire kunst in Mexico is altijd blijven bestaan. Het mag soms vluchtig van aard zijn, maar altijd gevoelig en persoonlijk. Zonder de intellectuele en vaak onpersoonlijke karakteristieken die moderne kunst tekenen. Het is werk gevoed door talent en ervaring, het is van de gemeenschap in plaats van een afgeleide van andere schilders uit andere tijden en andere culturen. Want dat is volgens Bravo niet-populaire kunst. Het gaat hem niet om een persoonlijk bereik, het zijn zijn aspiraties als fotograaf die zulk werk voortgebracht hebben. Gevoelig, persoonlijk, wars van gemeenplaatsen en diep geworteld in zijn eigen cultuur, in zijn eigen volk.

Sinds Bravo's eerste tentoonstelling in Oaxaca is zijn werk nauwelijks veranderd. Althans, wat intentie betreft niet. Hij fotografeert nog steeds. *Como no.*

De helft van de tijd doet hij ongeveer hetzelfde als vroeger: Landschappen. Dorpen. Stillevens. Mexico. Iedere dag gaat hij de straat nog op of laat zich naar het platteland van Mexico rijden. ‘'s Morgens vroeg vertek ik en pas laat in de middag kom ik weer terug. Mijn foto's ontstaan altijd nog spontaan. Het ligt eraan waar ik me op dat moment bevind, wat ik aan het doen ben en wat ik zie. Het idee dat je niet hebt, krijg je vanzelf als je aan het werk gaat.

Concepten heb ik niet, noch filosofieën. Nooit gehad trouwens. Ik heb altijd in absolute vrijheid mijn werk gedaan en kunnen doen. Niet meer dan met mijn ogen en met een zekere dosis technische kennis. Ik ga de straat op en begin. Het contact met de werkelijkheid van een bepaalde moment. Daar gaat het om.’ Dan zegt hij nogal plotseling: ‘Voor het overige fotografeer ik naakten.’ Naakten? ‘Ja, naakten.’ Vrouwelijke naakten? ‘Vrouwelijke naakten.’ Vriendinnen of modellen? ‘Vriendinnen, of vrouwen die ik tegenkom. Het vrouwelijk lichaam beschikt vaak over zulke mooie vormen.’

Bravo koos bijna uitsluitend Mexico als onderwerp. Het land is sindsdien nogal veranderd. Is hij soms daarom in zijn eigen studio gaan experimenteren? Hij mag dan wel gezond zijn, maar zijn benen dragen hem minder snel dan vroeger, zegt hij. ‘Mexico is veranderd maar ook hetzelfde gebleven. Het heeft nog steeds dezelfde uistraling.’

Peter Swart
Pastiche Mexicana
Paco Ignacio Taibo II: The Shadow of the Shadow

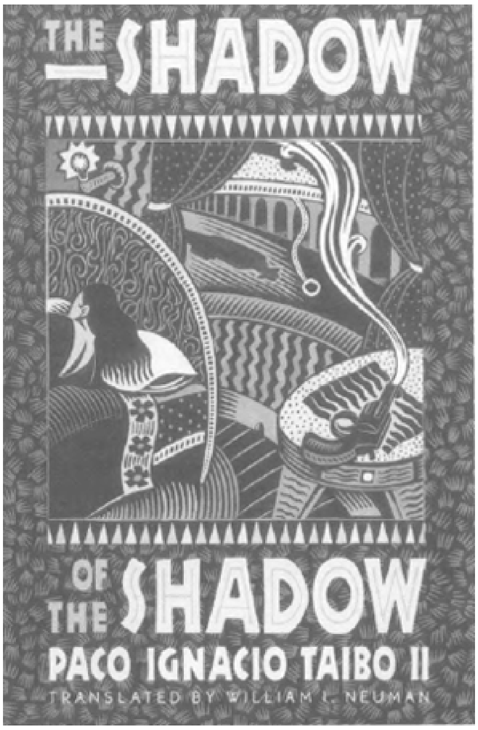
Mexico is niet een van die landen waarin het thrillergenre zich sterk heeft ontwikkeld. Men is geneigd dit gegeven gedeeltelijk te verklaren vanuit de gewelddadige traditie en geschiedenis van dit land, waarin immers sinds het met de grond gelijk maken van de Aztekenhoofdstad Ténochtitlan - halverwege de zestiende eeuw - revoluties en burgeroorlogen elkaar snel hebben opgevolgd. In zo'n ambiance zoekt men waarschijnlijk niet licht naar ontspanning en vermaak in de vorm van een misdaadroman: het openbare dagelijkse leven vertoont reeds een treffende gelijkenis met het materiaal waarvan de betere misdaadromans gemaakt worden.

Misschien is het dan ook wel niet toevallig dat Pablo Ignacio Taibo II, Mexico's meest vooraanstaande thrillerauteur, in het dagelijks leven hoogleraar Geschiedenis is aan de Azcapetralco, de Universiteit van Mexico-Stad.

Taibo, die dezelfde naam meekreeg als zijn vader, werd in 1949 geboren in het Spaanse Gijon en woont sinds 1958 in Mexico-Stad. Vanaf 1976 verscheen er - naast talrijke vakpublikaties - een tiental thrillers van zijn hand, waarvan er twee dankzij een Engelse vertaling enige bekendheid genieten buiten Mexico.

Cosa Facil, (An Easy Thing) dateert van 1976 en werd vorig jaar in een zeer leesbare vertaling van William Neuman door Penguin in het Engels uitgebracht. In dit boek ziet hoofdpersoon en privé-detective Hector Beascolaran (!) Shayne zich gesteld voor een drietal kwesties die dringend een oplossing behoeven; daarvan is de meest opvallende de speurtocht naar Emiliano Zapata, de archetypische held van de ‘mislukte Mexicaanse revolutie’.

Hoewel de fundamenten van Taibo's latere schrijverschap duidelijk in dit werk zijn neergelegd, is *An Easy Thing* tegelijkertijd het werk van een auteur die nog druk bezig is zijn pen te proberen. Er is een deels historische plot die niet erg gekunsteld aandoet, de aanstekelijke humor is goed in het verhaal geïntegreerd, en de losse ironische toon die later in geperfectioneerde vorm Taibo's handelsmerk zou worden, is op minder subtiele wijze reeds aanwezig. In de citaten waarmee ieder hoofdstuk wordt ingeleid, variërend van Raymond Chandler tot Karl Marx, herkent men nog de gretige student die niet te beroerd is anderen van zijn kennis te laten meegenieten.


THE SHADOW
OF THE SHADOW
PACO IGNACIO TAIBO II
TRANSLATED BY WILLIAM I. NEUMAN

Dwarsdoorsnede

Zojuist verscheen de Engelse vertaling van het recentere *Sombra de la Sombra, The Shadow of the Shadow*, opnieuw van de hand van Neuman. De titel, die direct duidelijk maakt dat we te maken hebben met een sterk afgeleide werkelijkheid, lijkt er alvast niet ver naast. Ook overigens verdient de vertaler het respect van de lezer voor de liefdevolle wijze waarop hij het curieuze proza van Taibo toegankelijk heeft gemaakt voor een breder publiek.

Het boek telt niet minder dan vier hoofdpersonen, die gezamenlijk een aardige dwarsdoorsnede van de Mexicaanse samenleving vormen. Journalist Pioquinto Manterola, Tómas Wong de Chinese timmerman-activist, jurist Verdugo en dichter Fermin Valencia spelen met overgave het dominospel; niet voor niets het nationale tijdverdrijf. Dat blijven zij lang volhouden ondanks extreme geweldsuitbarstingen in hun directe nabijheid.

Het is april 1922 en de plaats van handeling is Mexico-Stad. Eerst is er de koelbloedige moord op sergeant José Zevada, die door het hoofd wordt geschoten terwijl hij op straat trombone loopt te spelen in een harmonie-orkest. Roof kan niet het motief zijn geweest, getuige de grote hoeveelheid juwelen die op het slachtoffer wordt gevonden. Daags daarna tuimelt broer Froilan Zevada van de derde verdieping tegen het plaveisel, nagekeken door de niet onverdachte weduwe Margerita Roldàn. Als er ook nog een brute aanslag op het viertal zelf wordt gepleegd, besluit men zich wat actiever te gaan opstellen.

Als zij zonder er iets voor te doen al 'te veel weten,' brengt een gericht onderzoek mogelijk niet eens zo veel werk met zich mee. Dat valt tegen, maar een winnend lot verschaft hen precies op het juiste moment enig werkkapitaal, waarvan ogenblikkelijk wapentuig, munitie en een kogelvrije Packard worden aangeschaft, indachtig het wijze advies van Generaal Villa. Zo is men in staat zo af en toe op passende wijze iets terug te doen. Na nog veel meer gewelddadige verwikkelingen blijkt in hoge politiek-militaire kringen te moeten worden gezocht naar de vijand. Een kopie van het Plan van Mata Redonda wordt tegen het einde van het boek louter toevallig ontdekt (in een bankkluis die toch moest worden geopend), en de inhoud hiervan verklaart veel zo niet alles omtrent de bereidheid van zekere kolonels om hun financiële belangen te vuur en te zwaard te verdedigen.

> *'Het geheel is een merkwaardige melange van historische feiten, fantastische elementen waarin de overdrijving niet geschuwd wordt, en humorvolle dialogen tussen bevriende woordkunstenaars.'*

Humor

De zeggingskracht van *The Shadow of the Shadow* ligt niet zozeer in de spanning die in de diverse plotlijnen wordt opgeroepen. In die zin is het boek dan ook geen rechtgeaarde thriller. Het geheel is een merkwaardige me-

lange van historische feiten, fantastische elementen waarin de overdrijving niet geschuwd wordt, en humorvolle dialogen tussen bevriende woordkunstenaars. Hoewel naar mijn stellige overtuiging humor en spanning zich niet succesvol laten samensmeden tot een kloppend geheel, benadert Taibo door zijn volstrekt onnavolgbare verteltechniek hier en daar het onmogelijke. Hij is grappig als hij grappig wil zijn - niet vet maar subtiel - en overtuigt evenzeer met accurate beschrijvingen van moord, doodslag en andere menselijke zwakheden.

Vaak - op dezelfde bladzijde nog - veranderend van vertelperspectief, tekent Taibo het beeld van een samenleving die aan de ene kant door gehanteerde pendanten met de werkelijkheid sterk verwant is aan zijn geliefde Mexico, maar tegelijkertijd niet werkelijk serieus kan worden genomen door de complete geschiftheid waarmee zogenaamde machtshebbers met schilderachtige namen en platte levensdoelen worden neergezet.

Het magnifieke, hier en daar wellustige gebruik van de taal is het machtige instrument waarvan de auteur zich bedient om het complexe, innerlijk tegenstrijdige verhaal op miraculeuze wijze tot leven te laten komen. De ketting van gloedvolle adjectieven die Taibo door het hele boek aaneenrijgt versiert het boek als slingers de kamer van een jarige.

In een hoofdstukje ‘After the Novel,’ ondertekend en wel, waarmee het boek wordt besloten, voelt Taibo - vice-voorzitter van de *International Association of Crime Writers* - zich geroepen feit en fictie van elkaar te scheiden in een losjes geformuleerde, maar tevens zeer gedetailleerde uiteenzetting. Opmerkelijk is zijn vaststelling dat de criminele onderwereld in Mexico door de jaren heen steeds minder marginaal en exotisch is geworden, zich zodanig heeft aangepast dat zij enige tijd naast de wet kon voortbestaan, om ten slotte in zijn geheel op te gaan in de Mexicaanse politiemacht!

De ook hier ironiserende toon van de schrijver staat een al te serieuze interpretatie van dit gegeven in de weg, maar aangenomen moet worden dat Taibo het niet fundamenteel oneens is met deze bewering. Net zo min als zijn stelling dat de PRI, de politieke partij die Mexico tot op de huidige dag regeert, de revolutie heeft gestolen en zich bedient van schaamteloze en corrupte arrogantie, een vrijblijvende observatie zal zijn.

Het zou interessant zijn Taibo's publikaties op zijn vakgebied, de moderne geschiedenis, op deze aspecten te bekijken, aangezien de humor daarin welhaast moet ontbreken en dus ook niet kan versluieren.

> *‘Opmerkelijk is zijn vaststelling dat de criminele onderwereld in Mexico door de jaren heen steeds minder marginaal en exotisch is geworden’*

Tot slot wil ik hier nog pleiten voor een Nederlandse vertaling van *Sombra de la Sombra*, een boek dat door de veelzijdigheid en virtuositeit van de schrijver zeker niet alleen in de smaak hoeft te vallen bij lezers van thrillers en mensen met een goed gevoel voor humor.

Pablo Ignacio Taibo II, *Sombra de la sombra*. Engelse vertaling door William I. Neuman: *Shadow of the Shadow*. Viking Pinguin, 1991. Ingebonden editie, 228 blz., *f*47,90. ISBN 0-670-83177-8.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in letteren

Klassieke regels uit de literatuur zijn vaak openingszinnen: ‘Ik ben makelaar in koffie, en woon op de Lauriergracht, no. 37’ of ‘*Shall I compare thee to a summer's day?’*, ‘Behalve den man, die de Sarphatistraat de mooiste plek van Europa vond, heb ik nooit een wonderlijker kerel gekend dan den uitvreter’ of ‘Bestijg de trein nooit zonder uw valies met dromen’. Maar af en toe krijgt een regel uit het midden of aan het slot van een tekst eeuwigheidswaarde, soms zelfs een titel.

> *‘De schrijfmachine mijmert gekkepraat. Lees maar, er staat niet wat er staat.’*

Een vermakelijk voorbeeld danken we aan Shakespeare, van wie veel regels in citatenboeken zijn te vinden. Tot zijn bekendste hoort, naast die andere, een regel uit het toneelstuk *Twelfih Night: If music be the food of love, play on*. Het werd ooit door de Britse popgroep Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick and Titch geparafraseerd als naam voor een van hun elpees. Met Brits gevoel voor humor noemden zij de plaat *If music he the food of love, prepare for indigestion*.

Andrej Almarik refereerde in de titel van zijn boek *Haalt de Sovjet-Unie 1984?* (1975) al aan die van een ander boek, George Orwells *Nineteen eighty-four*. Amalriks vraag is sindsdien niet meer uit ons taalgebruik weg te denken; als er een cliché gewenst was, greep men naar dat boek: ‘Haalt Reagan 1984?’, ‘Haalt Italië 1984?’ In ‘Spektator, tijdschrift voor neerlandistiek’ (februari 1980) noemde Rien T. Segers zijn ‘beschouwing over enkele mogelijke consequenties van een lezersgerichte literatuurbenadering’ zelfs: ‘Haalt de receptie-esthetica 1984?’

Er is ongetwijfeld het nodige gevarieerd op ‘Domweg gelukkig in de Dapperstraat’ en ‘Tussen droom en daad staan wetten in de weg’, maar het Nederlandse voorbeeld bij uitstek is een dichtregel van Martinus Nijhoff. Hij staat ergens midden in het gedicht ‘Awater’ uit de bundel *Nieuwe Gedichten* (1934): ‘Lees maar, er staat niet wat er staat’. Dat die regel een eigen leven is gaan leiden, is niet in de laatste plaats te danken aan het feit dat hij ook de titel werd van een keuze uit Nijhoffs werk.

Het betreffende fragment uit ‘Awater’ (de naam van de hoofdfiguur, die op een kantoor werkt) luidt:

> De schrijfmachine mijmert gekkepraat.
> Lees maar, er staat niet wat er staat. Er staat:
> ‘O moeder, nooit zult gij de bontjas dragen
> waarvoor elk dubbeltje werd omgedraaid,
> en niet meer ga ik op mijn vrije dagen
> met een paar bloemen naar het hospitaal,
> maar breng de rozen naar de Kerkhoflaan...’
> Dit staat er, en Awater's strak gelaat
> geeft roerloos zijn ontroering te verstaan.

Uiteraard noodde deze regel vooral tot toepassing op het werk van Nijhoff zelf. Van Ronald Spoor verscheen in Tirade (november/december 1966) een artikel over ‘Awater’ onder de kop ‘Lees maar, er staat wel degelijk wat er staat’. In het al

genoemde Spektator (september 1976) publiceerde P.P.J. van Caspel een stuk om de hoofdfiguur uit het gedicht 'aan een proces van ontmythologisering te onderwer-

pen'. Hij gaf zijn studie de verrassend speelse titel 'Er staat wel wat er staat'. Noot 12 begint hij, niet zonder opzet, met 'Dat staat er niet, ik weet het.'

Op zijn opstel werd in hetzelfde tijdschrift (januari 1977) gereageerd door F.K.M. Mars met 'Staat er wel wat er staat?' De Vlaming Willy Spillebeen schreef in de Dietsche Warande en Belfort (februari 1981) 'Wat staat er nu eigenlijk wel?', en voegde daar vermoeid aan toe: 'Nog maar eens over Nijhoffs *Awater'*.

Maar de regel bleek ook voor algemener doelen toepasbaar. Een studieboekje over 'tekst, kennis en leesbaarheid' heet *Er staat meer dan er staat* (Assen, 1983). En hij kwam de Amsterdamse hoogleraar taalkunde Wim Klooster van pas (die zich van zijn plaats in de literatuurgeschiedenis al verzekerd zag, toen Hester Albach haar romannetje *Het debuut* (1975), over de relatie die een middelbare scholiere heeft met een middelbare man, baseerde op de verhouding die zij zelf met de hoogleraar had gehad). Samen met Marjolijn van Dort-Slijper en Jan Luif creëerde Klooster een cursus 'moderne taalkunde voor het eerste leerjaar MAVO, HAVO en VWO', wat vroeger gewoon ontleden heette. De cursus noemden zij *Je weet niet wat je weet*.

Nicolaas van der Wal, ten slotte, hield in 1990 een afscheidscollege aan de Rijksuniversiteit Groningen onder de titel *Lees maar, er staat niet wat er staat: gebruik en misbruik van vertalingen in het kerkelijk recht van het laat-Romeinse rijk*. Hoezeer Nijhoffs regel deel is gaan uitmaken van ons taalgoed, bleek mij toen ik een exemplaar van het computertijdschrift 'PC Thuis' inzag. In het nummer van september 1991 staat een artikel met 15 tips voor wie de aanschaf van een computer overweegt. Geïnspireerd door het Paul Simon-nummer *Fifty ways to leave your lover* noemt de auteur zijn artikel *Fifteen ways to buy your system*. En parafraserend op Simon-regels als *You don't need to be coy, Roy* en *Hop on the bus, Gus* voorziet hij elke tip van een kopje als 'Denk aan de poen, Jeroen' en 'Niet als een kip zonder kop, Rob'. Een van de tips heet: 'Er staat niet wat er staat, Aad'.

[Nummer 191/192]

Voorwoord

Dat huwelijk rijmt op gruwelijk is geen ontdekking van deze tijd: wie vanuit ons fin de siècle-tijdperk naar het huwelijksleven van de negentiende-eeuwer kijkt, vraagt zich verbaasd af hoe het ooit nog tot de twintigste eeuw heeft kunnen komen. Was in het fin de siècle van de vorige eeuw de seksualiteit geen regelrechte kwelling, dan werd het wel beschouwd als een vorm van ontaarding.

Jaap Harskamp laat in dit nummer zijn licht schijnen op een donkere periode waarin mannen en vrouwen elkaar voorgoed leken te hebben afleerd, maar die (daardoor?) ook kunstvormen heeft voortgebracht waarop de tijd nog steeds niet is uitgekeken.

De redactie

Inleiding

A system could not well have been devised more studiously hostile to human happiness than marriage.
(P.B. Shelley)
Het huwelijk is een maatschappelijke dwangbuis (...) waarmee de krankzinnige helft van het mensdom de niet-krankzinnige tot razernij of idiotisme tracht te brengen.
(Marcellus Emants)

Leest men literaire en kritische geschriften die in de periode rond de eeuwwisseling zijn gepubliceerd, dan zal men bij herhaling stuiten op termen als ennui, spleen, degeneratie, ontaarding en hysterie. Het zou al te gemakkelijk zijn dat woordgebruik louter toe te schrijven aan een pessimistische geestesgesteldheid in die periode. Natuurlijk: de terminologie weerspiegelt een aspect daarvan, maar niet meer dan dat. Rond de jaren van het fin de siècle hangt zeker een geur van herfsttij, een gevoel van einde en verval. Maar anderzijds heeft men het tijdperk van de eeuwwisseling aangeduid als de 'gay nineties' en 'la belle époque'. De laatste decade van de negentiende eeuw heeft zichzelf de benaming van fin de siècle toegekend. En in die term klinkt zowel de trots door van een fase die een hoge cultuurontwikkeling heeft bereikt, als het traumatische voorgevoel van het naderende einde van een oververfijnde beschaving. In dit BZZLLETIN-nummer zal het vooral gaan om dat besef van verval en degeneratie.

Laat ik vooropstellen dat een somber finaliteitsgevoel behoort tot het 'ziektebeeld van eeuwwisseling'. Vandaar dat ik in het eerste hoofdstuk gedetailleerd onderzoek doe naar de herkomst van zulke begrippen als *spleen* en *ennui*. Deze woorden blijken te stammen uit de late achttiende eeuw - een vergelijking tussen beide eeuwwenden is dan ook gerechtvaardigd. Die vergelijking toont overeenkomsten - maar belangwekkender verschillen. Het woordonderzoek in het eerste hoofdstuk dient om de diepere oorzaken te begrijpen van de 'degeneratie' van zulke fictieve karakters als Van Deyssels Mathilde van Stuwen, Emants' Willem Termeer en Van Eedens Hedwig de Fontayne. Het is mijn uitgangspunt dat de ontaarding van deze figuren een direct gevolg is van de onderdrukte eros in die periode. Degeneratie en een verstikkende seksuele ethiek blijken ten nauwste samen te hangen.

De triomf van het darwinisme in die periode bracht een bruut aspect in menselijke verhoudingen teweeg, niet alleen in de relaties van volk tot volk, van man tot man, maar ook in die van man tot vrouw. Het darwinisme poneerde de superiorteit van de man en gaf 'wetenschappelijke' bewijzen van de ondergeschiktheid van de vrouw. In het tweede hoofdstuk toon ik aan dat daarmee de seksuele ethiek diep werd beïnvloed. De man heerste in geestelijke en fysieke zin over de vrouw. En dat ontaardde niet zelden in een vergroving van verhoudingen: men denkt bijvoorbeeld aan de talloze suggesties van verkrachtingen zoals die uit de beeldende kunsten spreken, men denkt aan Jozef van Wildens 'rechtmatige' poging zijn nerveuze vrouw tijdens de huwelijksreis te bezitten (aanranding binnen het huwelijk, zou een eigentijdse rechter ongetwijfeld beslissen), enzovoort.

Ondanks - of beter: juist door - die onderdrukking van het erotische in de late negentiende eeuw blijkt het tijdperk een in hoge mate seksueel geprikkelde periode. Dat ligt natuurlijk voor de hand: het taboe heeft altijd groter aantrekkingskracht dan datgene waarover in alle openheid gesproken kan worden.

Daarnaast was de eeuw een sterk muzikaal tijdperk. En in de kunst zijn muziek en erotiek steeds weer met elkaar in verband gebracht. Dat is niet toevallig. De muziek - zou Tolstoj zeggen - is de meest erotische van alle kunsten. Het is nauwelijks verwonderlijk dat juist de negentiende eeuw steeds weer die erotische suggestiviteit van muziek benadrukt (en/of vervloekt) heeft. In het derde hoofdstuk probeer

ik na te gaan hoe de muziek in de roman van dat tijdperk een rol heeft gespeeld, d.w.z. hoe de schrijver probeerde het taboe van de seksualiteit te omzeilen door gebruik te maken van de middelen van een ander artistiek medium dan het zijne. In de degeneratie van Termeer en Hedwig de Fontayne blijkt ook de muziek van dominerend belang.

De positie van de vrouw in de latere negentiende eeuw was weinig benijdenswaardig. Zij was uitgesloten van de maatschappelijke processen en haar taak werd gezien als die van 'ideale' moeder. Zij was de Madonna in huis. Die gedwongen inactiviteit leidde niet zelden tot een overspanning van zenuwen. De eeuw cultiveerde het beeld van de zwakke en ziekelijke vrouw. Zij was als een kwetsbare bloem die door de man beschermd moest worden. Mocht zij zich tegen dat beeld verzetten, dan was het mannelijk oordeel onverbiddelijk: het protest werd als een vorm van hysterie veroordeeld. En mocht een vrouw in seksueel opzicht een vrijheid zoeken die voor de man als 'normaal' werd aanvaard, dan bleek het mannelijk oordeel nog harder: die vrouw werd tot hoer bestempeld. In het vierde hoofdstuk toon ik het extremisme van zulke opvattingen aan de hand van een concreet voorbeeld (de verhouding tussen Strindberg en Harriet Bosse) aan.

Het is nauwelijks verwonderlijk dat het huwelijksleven in de late negentiende eeuw een crisis doormaakte en een centraal onderwerp van discussie werd. In de roman, van *Madame Bovary* tot aan *Lady Chatterley's Lover*, is de verzanding van het huwelijk een dominerende thematiek geweest. En het is niet alleen de vrouw die intens leed onder de verwrongen seksuele opvattingen van het tijdperk. Ook de man werd slachtoffer van het beeld van de 'ideale' vrouw dat hij zelf geprojecteerd had. De woekering van de prostitutie in dat tijdperk (en daarmee: een ongekend hoge verspreiding van geslachtsziekten) was een direct gevolg van de crisis in het huwelijksleven. Willem Termeers eigen verkrampte opvattingen van erotiek (men zou hem een fictieve Strindberg kunnen noemen) leiden uiteindelijk tot zijn morele ondergang.

De degeneratie van Mathilde van Stuwen, Willem Termeer en Hedwig de Fontayne heeft een seksuele oorzaak en hun problematiek is specifiek tijdgebonden. De romans behoren tot de sfeer van het Victoriaanse tijdperk. Hebben de verhalen daarmee hun relevantie verloren? Zeker niet. De werken blijven tot op de dag van vandaag uiterst leesbaar. Van Deyssel toont zich vooral in het eerste deel van zijn roman *Een liefde* een meester in subtiele erotische suggestiviteit (datgene wat in de meer 'open' benadering van latere romans zo dikwijls verloren is gegaan). Emants is erin geslaagd een wurgend gevoel van seksuele frustraties over te brengen - en dat ondanks een belemmerende 'wetenschappelijkheid' van zijn roman. Het zijn niet de ideeën van determinisme en erfelijkheid waaraan *Een nagelaten bekentenis* een blijvende waarde verdient - deze ligt in de intensiteit van beschrijving waarmee de auteur de strijd heeft gesuggereerd van een sensueel man in een zinnelijk koele samenleving.

Van Eedens *Van de koele meren des doods* zou ik van deze drie tijdsdocumenten de meest relevante willen noemen, in die zin dat de auteur erin slaagde zich los te maken van mono-causale verklaringswijzen. Van Eeden zocht een wijder verband: hij probeerde de tragische levensgang van Hedwig de Fontayne sociogenisch te duiden. Daarmee ontsnapte hij aan de benauwende greep van het determinisme. Ook Hedwig is het slachtoffer van het taboe van de seksualiteit en de verwrongen seksuele

moraal van haar tijd - dat is de oorzaak van haar val. Maar het boeiende van de roman is de manier waarop Van Eeden de situatie van Hedwig in de wereld beschrijft. Haar 'walging' schijnt nauwer aan te sluiten bij het eigentijdse levensbesef dan die van bijvoorbeeld Termeer. Van Eeden was in die zin zijn tijd vooruit en de situatie van Hedwig de Fontayne laat zich op vruchtbare manier vergelijken met die van Roquentin in Sartre's *La nausée*. Men kan Van Eeden geen groter compliment maken: een roman die de grondslag vond in het specifieke tijdsprobleem van de seksualiteit (en op dat probleem zelf blijft Van Eeden - zoals we zullen zien - het antwoord schuldig), bood uiteindelijk een perspectief dat zich boven tijdgebondenheid verheft.

Jaap Harskamp
Londen, januari 1991

I. Spleen, zenuwen, hysterie

De Engelse ziekte

Het Engelse woord *spleen* - afgeleid van het Grieks - betekent milt. In zijn *Universal Etymological English Dictionary* (1721) omschreef Nathal Bailey spleen als het orgaan dat links in de buikholte ligt waar het bloed onzuivere resten afzet; alsook: een ziekte aan dat orgaan; alsook: haat, wrok, wrevel. Die laatste betekeniscomponent werd in die tijd gezien als een bijverschijnsel van de ziekte aan het orgaan - men wees naar de milt als de bron van melancholie.

Sinds de Oudheid beschouwde men melancholie of hypochondrie als ziekelijke stoornissen van de buikorganen. Hippocrates wees naar de gal als oorzaak van een cholerisch, d.i. opvliegend, driftig en zwartgallig temperament. De invloed van deze ‘vader van de geneeskunde’ duurde tot diep in de achttiende eeuw voort. In navolging van Hippocrates bijvoorbeeld publiceerde John Arbuthnot zijn opstellen over melancholie en zwaarmoedigheid: in 1731 verscheen ‘An Essay Concerning the Nature of Aliments’ en twee jaar later volgde ‘An Essay Concerning the Effects of Air on Human Bodies’. De auteur zocht de oorzaak van melancholie in een slecht dieet en daarnaast in het deprimerend noordelijke klimaat. Hypochondrie was voor hem een noordelijke ziekte en had een lichamelijke oorzaak.

Ieder tijdvak spreekt een eigen taal, schept zich een dominerend genre in de kunst, ontwikkelt zekere takken van wetenschap en kent daarnaast eigen plagen en ziekten. De late achttiende eeuw was in de greep van de spleen - een verzamelwoord waarmee men verschijnselen van waanzin, melancholie, hypochondrie en neurasthenie duidde.

Tussen 1777 en 1783 vulde James Boswell in The London Magazine een kolom onder het pseudoniem van ‘The Hypochondriack’. In het eerste stuk van die serie (gedateerd: 1 oktober 1777) suggereerde de auteur dat in Engeland die ziekte die bekend staat als ‘melancholie, hypochondrie, spleen of vapeurs sedert lang als bijna universeel wordt beschouwd’.[1.]

Reizigers die in die periode Engeland bezochten, deden verslag van de diepe ernst waarmee de Britten hun bestaan regelden. Zij zochten oorzaken voor een ernst die aan melancholie grensde. Het klimaat bijvoorbeeld zou een gulle lach niet toestaan (die wijze van verklaren was overigens typisch voor de achttiende eeuw: men legde een onmiddellijk verband tussen klimaat en psychologie, tussen klimaat en economische bedrijvigheid, enz.). In september 1790 noteerde N.M. Karamzin, een Russische bezoeker aan Engeland, de volgende observatie:

> ... vrolijkheid heb ik in het geheel niet gemerkt. Zij [de Engelsen] kijken zelfs naar de meest groteske karakters met een uiterst serieuze blik! En als ze lachen, dan grenst die lach aan hysterie.[2.]

Luchtvervuiling

De grijsheid van het klimaat was in de achttiende eeuw een verklaring voor de melancholieke ernst van de Britten. De religie was een andere.

Franse reizigers bijvoorbeeld rilden van de strengheid en ijzeren discipline van het puritanisme. In de brieven die Abbé le Blanc in 1758 vanuit Engeland verzond, wees de schrijver met name naar de presbyterianen. Voor hem hadden deze gelovigen van de lach een achtste *péché mortel* gemaakt.[3.]

Aan de oorzaken van klimaat en religie voegde Karamzin nog die van dieet en luchtvervuiling toe. De Engelsen - observeerde hij - houden niet van groenten. Ze eten voornamelijk vlees en dat heeft een verdikking van het bloed tot gevolg. Vandaar dat zij zo flegmatisch zijn, zo melancholiek en zwaarmoedig. Daarnaast

wordt de spleen nog verdiept door die eeuwige mist die van zee komt en de altijd aanwezige kolendampen die als wolken boven steden en dorpen hangen.[4.]

Hoewel soortgelijke verklaringen niet zouden verdwijnen, werden deze geleidelijk verdrongen door een fundamenteel andere interpretatie. Men ziet die al in het denken van Boswell. In zijn vierde kolom over hypochondrie (januari 1778) krijgt spleen een morele connotatie. Boswell legt er verband tussen spleen en een 'excess of wealth' en een 'excess of pleasure'.

Aubrey Beardsley, 'Zelfportret' (ca. 1894)

Datzelfde aspect werd onderstreept door onze beide reizigers in Engeland. Le Blanc omschreef spleen als 'le mal des têtes dérangées par l'oisivete'. Een lusteloze Britse aristocratie trachtte de verveling te verdrijven door een buitensporige genotzucht. Spleen was een klasseverschijnsel, de ziekte van luxe en ledigheid. De arbeidende klasse - suggereert Le Blanc - kent geen spleen.[5.]

Ook Karamzin zag een verslapte aristocratie in Engeland. Een ieder die meent - zo moraliseerde hij - dat men levensvervulling kan vinden in luxe passiviteit, die moet naar de Britten kijken die 'als Croesus, omringd door alle middelen tot vertier, de lust tot vermaak hebben verloren. De ziel is lang voor het lichaam afgestorven'. En dat - aldus Karamzin - is de Engelse spleen.[6.]

Uit de bronnen die mij bekend zijn, is het woord spleen uitsluitend van toepassing gebracht op mannen. Spleen was de geestelijke ongesteldheid van een man die in weelde leeft, maar voor wie in de maatschappij geen taken meer te vervullen zijn. Hij kwijnt weg in ledigheid.

Ennui

Rond de wisseling van de achttiende en negentiende eeuw kreeg het woord spleen een duidelijk morele connotatie. Gedurende de negentiende eeuw zou het woord zich verspreiden in vrijwel alle Europese talen, maar kreeg daarbij een wijdere toepassing. En dat terwijl - merkwaardig genoeg - de term in het Engelse gebruik geleidelijk werd verdrongen door een ander woord om hetzelfde euvel te duiden. Om de morele misère van de Engelse aristocratie aan te geven, raakte het woord *ennui* in omloop.

Daarvan is op markante manier getuigenis geleverd door Miss (Maria) Edgeworth. In 1809 publiceerde zij haar serie *Tales of Fashionable Life*. De eerste van die reeks verhalen draagt de titel 'Ennui or the Memoirs of the Earl of Glenthorn' (1804).

Het verhaal is geschreven in de 'ik'-vorm. De graaf vertelt dat hij op jeugdige leeftijd al de eerste symptomen ervoer van een ziekelijke gesteldheid waarvoor

de doktoren geen verklaring konden geven. De ziekte was ongeneeslijk en had zelfs geen naam:

> Voor die ziekte bestaat geen specifiek Engels woord, hoewel men er helaas in Engeland tegenwoordig wel een term voor heeft gevonden. - Wie is, in hogere of vooraanstaande kringen, niet bekend met het *ennui?*[7.]

De graaf van Glenthorn lijdt onder een dodelijke verveling, een melancholieke en morbide mentaliteit. Als jongeman had hij een fortuin geërfd en om zich tegen de verveling te weren zoekt hij de koorts van heftige uitspattingen. Hij reist door Europa, trouwt en is kort daarop weer gescheiden. In de boksring stelt hij zichzelf lichamelijk op de proef. Uiteindelijk raakt hij door zijn goklust geruïneerd. De graaf is een voorloper van talloze helden die de intensiteit van het bestaan in het casino zoeken en met de roulette naar de ondergang draaien (men denkt aan de verhalen van Dostojevski en Emants). Het verhaal van Miss Edgeworth heeft overigens een moraal: de held betert zijn leven, vindt nieuwe weelde en ware liefde. Aristocraten moeten met andere woorden werken om gezond en geestkrachtig te blijven. In de literatuur van de laat-achttiende en vroeg-negentiende eeuw zijn spleen en ennui aristocratische ziekteverschijnselen, de krampen van een klasse die zijn invloed en positie in de maatschappij begon te verliezen. De graaf van Glenthorn besefte dat. In het diepst van zijn misère dreigde dit alternatief: ‘I balanced between becoming a misanthrope and a democrat.’[8.] Hoe diep kan men vallen.

In de levensgeschiedenis van de graaf stapt de schrijfster zo nu en dan het verhaal binnen om een commentaar of toelichting te verschaffen. In èen van die commentaren legt zij een belangwekkend verband tussen ennui en decadentie. De degeneratie van de aristocratie in eigen tijd roept een vergelijking op met de Oudheid:

> Tijdens de vervalperiode van het Romeinse Rijk kon het epicurisme nauwelijks sterker hebben getierd dan het tegenwoordig blijkt onder sommige van onze rijke en aristocratische jongeren in Engeland (...) Zoals ik het zie, stamt het epicurisme in deze kringen uit ennui.[9.]

De geest van Heliogabalus had de adel verloederd. Een dergelijke parallel met het Romeinse Rijk in verval zou in de latere negentiende eeuw tot een bijna platvloerse wending vervallen en ook in die periode raakten talloze geesten (onder wie Flaubert en Couperus) geobsedeerd door de knaapkeizer. Het belangwekkende is dat de thema's van degeneratie en decadentie rond beide eeuwwenden hebben gespeeld.

> *‘Spleen is een plaag van eeuwwisselingen.’*

Morbide passiviteit

Spleen is een plaag van eeuwwisselingen. Het aantal gedichten dat in de jaren 1890/1900 onder de titel van ‘Spleen’ of ‘Ennui’ verscheen, is legio. Over de specifieke inhoud van de woorden in die periode kom ik later te spreken.

Dat het woord spleen aan het begin van de negentiende eeuw in het Engelse gebruik werd verdrongen door ennui, blijkt mede uit enkele regels uit Byron's *Don Juan* (1819/24). De fraaie slotregel zet hier - zoals Nabokov terecht suggereerde - tot gapen aan:

> For *ennui* is a growth of English root,
> Though nameless in our language: - we retort
> The fact for words, and let the French translate
> That awful yawn which sleep cannot abate.[10.]

Ook hier wordt gesuggereerd dat ennui een specifiek Engelse geestesgesteldheid zou zijn, een uniek Brits verschijnsel. Dat was verre van de waarheid.

Het kan niet met zekerheid worden gesteld dat Miss Edgeworth de term ennui in 1804 in het Engelse taalgebruik introduceerde, maar zij is stellig verantwoordelijk geweest voor de popularisering van het woord. Waar het mij om gaat is dat zij de term een inhoud gaf die ze direct aan het Frans heeft kunnen ontlenen.

Laten we ons op dat specifieke jaar 1804 concentreren (het jaar waarin Miss Edgeworth haar verhaal schreef). In dat jaar publiceerde Madame de Krüdner een roman in brieven onder de titel *Valéry*. In dat verhaal zijn de lotgevallen beschreven van de aristocratische jongeling Gustave de Linar (ook hij is van noordelijke - Zweedse - afkomst: de factor klimaat blijft meespelen). Deze Gustave lijdt een bestaan in ledigheid - hij wordt geplaagd door de 'afschuwelijke' ziekte van ennui. De connotatie van ennui bij Madame de Krüdner is identiek aan die in het gebruik van Miss Edgeworth: het is de devitalisatie van de aristocraat die zijn bestaan in morbide passiviteit ziet verzanden.

> *'De duur van de levensbeweging is een langzaam wegzijgen naar het einde toe, de vergankelijkheidy de dood.'*

In 1804 ook verscheen Sénancour's befaamde roman *Obermann*. Deze aristocraat leeft een bestaan dat in melancholieke mijmering verglijdt. De duur van de levensbeweging is een langzaam wegzijgen naar het einde toe, de vergankelijkheid, de dood. Zijn scepsis belet hem steun te vinden in het geloof. Wat overblijft is een berustende melancholie, de ennui van een bestaan zonder uitzicht, zonder hoop, zonder activiteit. Het enige gevoel dat Obermann kent, is ennui.[11.]

Ondanks de overeenkomsten in Frans en Engels gebruik van het woord ennui, was de Franse cultuursituatie toch een fundamenteel andere. Na de opzwepende perioden van de Franse Revolutie en Napoleon, was Frankrijk ontmoedigd geraakt. De laatste decennia van de achttiende eeuw had op vele geesten een traumatische indruk nagelaten. De reactionaire denker Joseph de Maîstre doorgrondde de situatie. In 1796 beschreef hij de psychologische staat van de natie aldus:

> Enthousiasme en fanatisme zijn nooit blijvend... zodra de koorts is gezakt, volgt op de uitbarsting van geestdrift een staat van wanhoop, apathie en onverschilligheid. Dat is het geval in Frankrijk, waar niemand iets krachtigers wenst dan volslagen rust.[12.]

De literatuur weerspiegelde die ontmoediging. De kunst raakte in de greep van een morbide ernst en melancholie. De spiritualiteit van een Molière, de lach van een Rabelais of Diderot schenen verstikt geraakt. Balzac, in 1830, veroordeelde de geest van zijn tijd in termen van een 'moreel en politiek protestantisme', een geest die in strijd zou zijn met het 'natuurlijke' Franse karakter.[13.]

De ennui greep dieper dan louter de ledigheid van een overbodige aristocratie. De ziekte had epidemische vormen aangenomen. Voor die verduistering van de Franse zonnigheid echter stelden de cultuurbeschouwers niet alleen de malaise verantwoordelijk die was gevolgd op de Revolutie en het Napoleontische tijdvak, maar daarnaast - in een term van Balzac - de *verengelsing* van het leven en denken.

De somberheid in de literatuur (en de Franse roman kent een ware portrettengalerij van melancholieke geesten uit die periode) had zonder twijfel een modieus aspect

dat mede een oorzaak vond in de populariteit van het werk van Lord Byron. Maar er was een verengelsing die het Franse bestaan op fundamenteler manier raakte. Het effect van de industriële revolutie en daarmee samenhangend: de invloed van het Engels/Schots economisch denken, verbreidden zich over geheel Europa.

Revolutionaire omslag

In Frankrijk werd het verzet van de katholieke kerk tegen het kapitalisme gebroken (in de jaren rond 1780 vond er onder theologen nog een discussie plaats over de vraag of het uitlenen van geld tegen rente moreel aanvaardbaar was). De halve eeuw tussen 1780 en 1830 gaf fundamentele veranderingen in het sociale leven te zien. De jaren '80 van de achttiende eeuw waren de *take-off* periode van de industriele revolutie. Het besef van omwenteling kwam later: de term industriële revolutie verschijnt pas in de jaren '20 van de negentiende eeuw voor het eerst in politiek-sociologische geschriften. Maar wat betekent die term? En is het woord revolutie gerechtvaardigd in deze context?

Rond 1780 werden voor het eerst in de geschiedenis alle remmen op het produktie-apparaat ontkoppeld. Daarmee werd een tomeloze energie vrijgemaakt die leidde tot een onbegrensde uitbreiding en diversificatie van economische activiteiten. Dat was een revolutionaire omslag. Verandering was niet langer een proces met een begin en een einde, maar werd norm en voorwaarde voor economisch succes.

De Franse en industriële revolutie vielen vrijwel samen (waarbij de laatste enigszins vroeger geplaatst moet worden) en hadden ingrijpende gevolgen voor de samenhang binnen de gemeenschap. Het was alsof de eenheid in de samenleving onder twee machtige hamerslagen tot stof was vergruisd.

Engeland gaf het voorbeeld. Nergens anders verbreidde de industrie zich sneller, in geen enkel ander land werd Mammon met zoveel eerbied gediend. Voor talloze Europese schrijvers en moralisten (Beets, Taine, Dostojevski e.a.) werd een bezoek aan Londen een verplichte reis. In termen van Marx: men bezocht Engeland om zich een beeld van de toekomst in eigen land te vormen. En de algemene indruk die de reizigers daar opdeden, was dat de negentiende eeuw haast had gekregen en adem tekort kwam.

Niet langer zagen zij de ennui en ledigheid van verveelde aristocraten, maar de ernst en nervositeit van de burger die zichzelf geen moment rust gunde. Hij leefde en werkte op zijn zenuwen.

‘Het was alsof de eenheid in de samenleving onder twee machtige hamerslagen tot stof was vergruisd.’

Een zenuwzieke tijd

Het denken van Schopenhauer heeft de negentiende eeuw diep beïnvloed. Dat is nauwelijks verbazingwekkend. Als filosoof van de onrust heeft hij de geest van de tijd scherp doorzien. Schopenhauer interpreteerde de menselijke conditie als een staat van onafgebroken zwoegen, zorg en zenuwen.

En de eeuw leefde gejaagd. De uitdrukking van ‘de nerveuze eeuw’ treft men met name in de latere decennia van het tijdperk veelvuldig aan. En niet zelden klaagden schrijvers over het feit dat al het geraas en gebral een stempel op het eigen karakter

drukte. Flaubert bijvoorbeeld klaagde over opstandige zenuwen. Verplaatst in de studie van zijn geliefde klassieke auteurs - voor Flaubert en anderen een vluchtroute uit de eigen, gehate tijd vandaan - schreef hij in een brief van 6 augustus 1846: ‘Helaas! nee, ik bezit geen klassieke geest. De Klassieken kenden mijn zenuwziekten niet!’[14.]

Als onze naoorlogse generatie rust in valium zocht, dan was de negentiende eeuw aan laudanum verslaafd. De literatuur van de jaren '60 uit onze eeuw heeft ons vooral herinnerd aan het opiumgebruik onder romantische kunste-

naars (Coleridge, Bilderdijk, De Quincy, Baudelaire, enz.). Dat gebruik echter behoort ten dele tot de medische geschiedenis. Artsen schreven laudanum zonder terughoudendheid voor. Dit samengestelde opiumpreparaat werd aangewend om reis- en zeeziekte te voorkomen, om hysterie te bestrijden, om katers te onderdrukken of de gevolgen van syfilis te verlichten.

David Levine, 'Gustave Flaubert'

Opium was alom verkrijgbaar en was goedkoper dan drank. In alle lagen van de bevolking diende laudanum als geneesmiddel, maar daarnaast gebruikte men het preparaat als een manier om verdoving te vinden in de jacht van het bestaan en verlossing van het geestdodend karakter van de gemechaniseerde arbeid. Laudanum moest de spleen verdrijven. In de geschriften van meest linkse schrijvers kreeg spleen op die manier een nieuwe sociale interpretatie.

Heel anders werd het woord spleen gebruikt door conservatieve denkers. Zij observeerden dat de samenleving door de ontketening van ambities en concurrentie op drift was geraakt. Een uitspraak van H.F. Amiel (dagboek, 6 september 1851): 'Le spleen devient la maladie du siècle égalitaire'[15], toont de angst in die kringen dat het proces van democratisering in de samenleving tendensen van nivellering en massificatie zouden impliceren. Spleen in die zin was het pessimisme van afzijdige, aristocratische geesten die niets dan vulgarisering om zich heen zagen. Sommigen zochten protesterend een uitweg in esthetisch raffinement. Het dandyisme vond in die houding een oorsprong.

De enorme versnelling van het leven in de negentiende eeuw en daarmee samenhangend: het opgejaagde tempo van verandering (in elk aspect: staatkundig, commercieel, technologisch, artistiek), gaven de beschouwende geest de indruk dat de eeuw zich naar een overspanning toe werkte. Voor die geest was het symptomatisch dat de muziek zo'n centrale plaats in het leven had ingenomen. En geen componist die de overspannen zenuwen beter bespeelde dan Richard Wagner. Nietzsche noemde hem de *névrose* bij uitstek en daarmee een waarlijk vertegenwoordiger van de tijd. Het nerveusgeprikkelde en erotische aspect van Wagners kunst, expressief tot in het excessieve, beroerde de late eeuw tot tranen.

Hoogspanning

De geest van het fin de siècle was van spleen doortrokken. De sfeer werd getroffen door Max Nordau in zijn boek *Entartung* (1892), een werk waarvan men voelt dat het onder geestelijke hoogspanning is geschreven.

Nordau interpreteert spleen als een geestestoestand waarbij een koortsachtige gejaagdheid, een doffe moedeloosheid en een angstig gevoel van ondergaan en uitdoven op de voorgrond treedt. Het was de duistere vrees die Nordau - met een variatie op Nietzsche's *Godenschemering* - omschrijft als volkenschemering. Spleen is de onmachtige wanhoop van de zwakkeling die, temidden van een altijd voortwoekerende natuur, zijn einde voelt naderen. Het is de moedeloosheid van een geest die meent dat een

verpletterend rijke overlevering hem het scheppend vermogen heeft ontnomen.

In zijn studie had Nordau zich gehuld in de witte jas van een geneesheer om een diagnose te stellen van de ziekteverschijnselen in de cultuur. De cultuurkritiek van de latere negentiende eeuw is van een medisch jargon doortrokken. De cultuur was verziekt geraakt en niet zelden nam de literator (men denkt aan de ambities van Emile Zola) de taak van observerend geneesheer op zich. In de medische wetenschap en psychiatrie was de relevantie van het onderzoek naar geestesziekte, degeneratie en verslaving rond 1890 op spectaculaire manier in koerswaarde gestegen.

Nervositeit scheen een universele klacht geworden. In een verslag uit 1895 waarin zenuwziekte typerend wordt genoemd voor het eigentijdse bestaan, leest men:

> ... dagelijks zien we meer neurotici, neurasthenici, hysterici en soortgelijke lijders... iedere grote stad kent ontelbare zenuwartsen en hun wachtkamers zitten vol met patiënten.[16.]

De negentiende eeuw bleek zich in al te letterlijke zin de zenuwen te hebben gewerkt.

Indien spleen oorspronkelijk verwees naar de nerveuze ongesteldheid van een ledige klasse, dan werd het woord later in de eeuw toegepast om de overspanning aan te geven van onafgebroken - en zo dikwijls: zinledige - activiteit. Daarbij moet worden opgemerkt dat de term in het niet-literaire spraakgebruik geleidelijk werd verdrongen door een veelheid van medische duidingen.

De geestelijke en lichamelijke vermoeidheid, de prikkelbaarheid waaronder de latere negentiende eeuw leed, werd vooral aangegeven met het woord ‘neurasthenie’.

Talloze schrijvers en studenten van zenuwziekte schreven de nieuwe ‘epidemie’ toe aan de versnelling en groeiende complexiteit van het moderne leven. Cultuurbeschouwers van die eeuw associeerden de overspannen zenuwen met de explosie van industrie en commercie, met de degradatie van de arbeid, met het geloof in de vooruitgang. Nervositeit was de prijs die de beschaafde samenleving voor hoge ambities betaalde.

Marginaliteit en hysterie

De negentiende eeuw was een tijdperk van en voor mannen. In het maatschappelijke proces was de vrouw tot een marginaal bestaan gedwongen. Het was de man die zich naar een overspanning of zenuwinzinking toe werkte. Het paradoxale daarbij is dat in de kunst van die periode (een kunst van mannen) een ware cultus van de ziekelijke vrouw werd gevierd en dat daarnaast in de nieuwe wetenschap van de psychiatrie (een wetenschap van mannen) geestelijke en emotionele stoornissen vrijwel uitsluitend werden gekwalificeerd als vrouwelijke kwalen. Laten we dat verschijnsel allereerst in de kunst beschouwen.

De burger in de negentiende eeuw cultiveerde van de vrouw een beeld als de non in huis, als een Madonna tussen het Victoriaanse meubilair. Die beelden waren de typische produkten van een patriarchale verbeeldingswereld. En hoe sterker de roep naar emancipatie uit feministische kringen opklonk, hoe krampachtiger de man aan de fictie van zijn ‘natuurlijke’ superioriteit bleef vasthouden.

Men zou vermoeden dat de noties van Madonna en moederschap moesten botsen. Toorops tekening (1891) van een moederlijke Madonna, omringd door vijf kinderen en een baby op schoot, zal toch zekere geesten in de lach hebben doen schieten. Maar dat schijnt van niet. Het beeld van de vrouw als Madonna werd serieus genomen en soms met verbijsterende ingenuïteit in leven gehouden.

In zijn *Système de la philosophie positive* (1854) voorspelde Comte de mogelijkheid van kunstmatige inseminatie. Voor de auteur kon op die manier het ideaalbeeld van de vrouw als Madonna bewaard blijven. De vrouw behield haar functie van procreatie, zonder langer gekweld te zijn door die 'lagere instincten' die zij zo moeilijk kon beteugelen. Een dergelijke bezinning op de rol van de vrouw had uiteindelijk maar één doel: de handhaving van de mannelijke machtspositie. De man eiste van de vrouw dat zij - als Elsa in Wagners *Lohengrin* - volledig in hem zou opgaan.

Van dat idee kon een Jules Michelet nooit genoeg krijgen. Als de Franse of Westeuropese vrouw onwillig bleek haar identiteit volledig prijs te geven, dan kon hij zich nog altijd in de

koloniale droom verliezen. De volgzaamheid van de Afrikaanse vrouw warmde het hart van de historicus, hij zag haar als een vrouw die, jong van bloed, hart en lendenen, gezegend was met een kinderlijke bescheidenheid en bereid zich in dienst te stellen van haar man.

Emancipatie in een dergelijk geestelijk klimaat bleek een moeizaam en pijnlijk proces. De eis aan de vrouw was er één van zelf-negatie. Weinig vrouwen vonden de kracht zich aan die dwang te ontworstelen. De psychologische gevolgen waren meervoudig - de vlucht in ziekte was het meest gedocumenteerde geval. De kunst van de negentiende eeuw althans toont een reeks van kwijnende vrouwen, een ware cultus van hysterie en ziekelijkheid.

Louis Ridel, 'Dernières fleurs' (1900)

Op de 'Salon' van 1900 bijvoorbeeld stelde de Franse schilder Louis Ridel een doek ten toon waaraan hij de titel had gegeven van 'Dernières fleurs'. We zien daar een jonge vrouw met een uitgeteerd gezicht rustend tegen de schouder van een troostende vriendin. De gezonde dame had haar stervende vriendin meegenomen op een boottochtje over het meer, een laatste moment waarop zij als vertrouwelingen bijeen zijn. De zieke vrouw zal weldra de koele meren des doods zoeken.

Het is zonder twijfel een aangrijpend beeld dat

Ridel de toeschouwer toont. Maar als zovele soortgelijke taferelen van de latere negentiende eeuw is hier een notie verwerkt - verheerlijkt bijna - die voor vele vrouwen van de periode noodlottig was: de notie van de permanente, de ‘natuurlijke’ ziekte van de vrouw.

Delicaat als een bloem

De mythologie van de negentiende eeuw associeerde vrouwelijke gezondheid en fysieke kracht met vermannelijking. Een gezonde vrouw was geen natuurlijke vrouw. Als engelachtige verschijning moest zij zwak zijn, hulpeloos, nerveus, ziekelijk.

In zijn boek over *La femme* (1859) toont Michelet een type vrouw aan dat aan een ongeneeslijke ziekte scheen te lijden, een type dat tot de mannelijke verbeelding van het tijdperk sprak:

> Breekbaarder dan een kind, eist de vrouw dat we haar liefhebben voor wat zij is, dat wij [mannen] haar zorgvuldig beschermen, dat we ons steeds bewust zijn dat een al te grote inspanning voor haar tot niets kan leiden. Al lacht en bruist deze engel ook van leven, dan toch raakt zij dikwijls de aarde met slechts een punt van de ene vleugel, terwijl de andere al in opwaartse richting wijst.[17.]

John William Waterhouse, ‘The Lady of Shalott’ (1888)

Een dergelijke cultus van vrouwelijke zwakheid ontzegde haar elke vorm van actief leven, iedere mogelijkheid van maatschappelijke participatie. Frisse lucht en zonnebrand zouden haar teer gestel schade doen. Het voorkomen van de vrouw moest delicaat als een bloem zijn. Voor intellectuele activiteiten bezat zij de kracht niet.

Een kwijnend voorkomen van de vrouw werd geassocieerd met haar deugdzaamheid. Ziekelijkheid was een teken van het feit dat zij zich voor haar echtgenoot en gezin opofferde. Die opoffering vond een logische apotheose in de dood. Het leven voor vele vrouwen was in letterlijke zin een geleidelijk sterven. In de kunst is de opofferingsgezindheid van de vrouw in vele thema's bezongen - ik beperk mij hier tot enkele van de meer bekende:

The Lady of Shalott

In het werk van de dichter Tennyson is de opofferingsgezindheid van de vrouw verbonden met de seksuele impuls. Was de vrouw in staat zich in dienst te stellen van de ander, of grover gesteld: indien zij geen echtgenoot vond, dan waren aftakeling en ziekelijkheid daarvan de gevolgen. Een dergelijke interpretatie van het vrouwelijk wezen maakt de kern uit van het gedicht 'The Lady of Shalott' (1832).

In dat gedicht leeft de dame gelukkig op een eenzaam eiland. Zij weeft en zingt. Maar dat verandert als zij zich geslagen weet door de

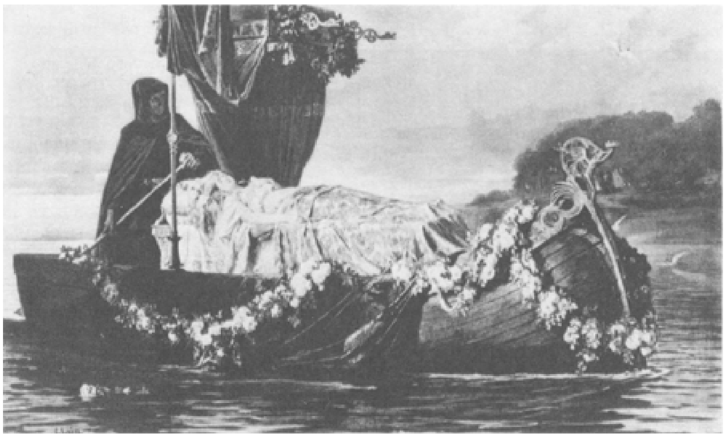
‘vloek’ van het erotisch verlangen. Zij wordt verliefd op de gespierde mannelijkheid van Sir Lancelot. Helaas heeft de laatste zijn handen vol met een andere vrouw, Guinevere.

Zelfs dat kan de dame niet weerhouden. Verteerd door passie verlaat zij haar eiland. Zij zoekt de bevrediging van verlangens of de dood. Zij zal haar geliefde niet vinden. Zij sterft uitgestrekt in haar bootje.

Tennysons beeld van een half-waanzinnige vrouw die door passie verteerd stroomafwaarts glijdt, sprak tot de mannelijke verbeelding van de latere negentiende eeuw. Het thema van deze uiterste opoffering van de vrouw aan de man is *ad nauseam* in gedichten en schilderijen herhaald.

Elaine

Ook deze dame dankt haar faam aan Tennyson (men vindt het verhaal in de bundel *The Idylls of the King* - de oorspronkelijke versie is van 1859).



Toby Rosenthal, ‘Elaine’ (1874)

Elaine is de *lily maid*, de vrouw die zich opoffert voor Sir Lancelot. Als de laatste tijdens een toernooi zegevierend maar gewond ineenzakt, brengt zij hem de prijs die hem toekomt - een diamant. Zijn kus brengt Elaine buiten zichzelf. Zij verklaart hem haar gevoelens. Zij wil hem haar leven lang dienen. Maar Lancelot is nauwelijks bewogen voor de symbolische diamant die ze hem biedt. Haar liefde geweigerd, heeft zij geen keus: ‘I have gone mad. I love you: let me die.’

Ook de dood van deze vrouw beroerde de dichters en schilders van de late negentiende eeuw. Een tentoonstelling van kunstwerken van het fin de siècle zou zonder een afbeelding van Elaine niet compleet zijn.

Ophelia

Van alle vrouwen die zich voor liefde hebben opgeofferd, is Ophelia de meest bekende gebleven. Bij Shakespeare mag zij dan een ondergeschikt karakter blijken, voor de negentiende eeuw was zij het symbool bij uitstek van vrouwelijke opofferingsgezindheid.

Ophelia is het type van de door liefde verteerde vrouw. Zij vervalt door zelf-negatie in waanzin

en - omringd door bloemen - zoekt zij de dood in het water (koele meren alom). In de beeldende kunst is haar type het meest indringend vastgelegd door Sir John Everett Millais (1851) en sindsdien verscheen Ophelia in ontelbare prenten en afbeeldingen. De interpretaties verschillen: van erotisch verdwaasd, tot hysterisch, tot lijdend aan schizofrenie. Ophelia is een 'document in geestelijke stoornis', in die zin dat elke periode aan haar verschijning de eigen vooroordelen en obsessies hechtte.

Sir John Everett Millais, 'Ophelia' (1851)

Familie-model

De reeks van lijdende en verdwaasde vrouwen in de kunst van de negentiende eeuw kan met talrijke figuren worden aangevuld. Waar het om gaat is dat de gehuwde vrouw in die tijd werd gezien als een nerveuze, bleke en ziekelijke Madonna. Vond zij geen partner aan wie zij zich kon opofferen, dan scheen zij neurotisch-bewust de dood te zoeken. In de kunst heeft dat een theater van sterfscènes opgeleverd.

De schone maar tragische gestoorde vrouw was een uitvinding van de Romantiek. De romantici verbonden geestelijke stoornis aan geslacht (men denkt aan de ballade van Crazy Jane, geschreven door Matthew Lewis, bijgenaamd 'The Monk'). De mannen in kunst en wetenschap waren bewogen door het lot van de gestoorde vrouw. Het Victoriaanse tijdperk zette die bewogenheid om in praktische daden en trok de problemen van stoornis en zenuwziekte binnen de wet.

In 1845 werd door de Britse regering de 'Lunatics Act' geïntroduceerd. Aan elk graafschap in Engeland en Wales werd de plicht opgelegd inrichtingen te onderhouden voor de zorg van geestelijk gestoorden. Dat sloot een systeem van nauwkeurige registratie in - de meeste gestoorden bleken vrouwen.

De specifieke bijdrage van de Victorianen aan de psychiatrie was de domesticatie van behandeling. De gestichten waren ingericht naar het familie-model. De medisch directeur en zijn vrouw (die als matrone fungeerde) vervulden de rol van ouders, de verpleegkundigen die van broers en zusters. Het bestuur, in medische en administratieve zin, was geheel in handen van mannen.

Domesticatie betekende de precieze regeling en strenge disciplinering van het dagelijks bestaan van de patiënten. Niets werd overgelaten aan hun eigen initiatief. Dergelijke inrichtingen gaven burgerlijke families de mogelijkheid opstandige (dat betekende dikwijls: feministische), onhandelbare of licht-gestoorde (en dus

onhuwbare) dochters uit te besteden. Een hoog aantal marginale gevallen werd aldus veroordeeld tot een leven binnen de muren van afgelegen inrichtingen.

Waar het de theorie van vrouwelijke gestoordheid betreft, wezen de Victorianen op de gevaren van de cyclus van puberteit, zwangerschap, geboorte en overgang. De vrouwelijke natuur was vatbaarder voor stoornis dan die van de man. De vrouw was het slachtoffer van periodiciteit.

Adolescentie werd als de meest kritieke fase

gezien in de ontwikkeling van de jonge vrouw. Voor de meisjes van het Victoriaanse tijdperk was het begin van de menstruatie dikwijls een traumatische periode. Het ontbreken van elke vorm van seksuele voorlichting dreef dat meisje dikwijls tot paniek. De lichamelijke en ‘onverklaarde’ veranderingen die zij voelde in haar lichaam, leidden dikwijls tot een diep besef van crisis.

In de ogen van de Victorianen werd de jongeman zich tijdens de puberteit bewust van zijn groeiende kennis en zelfstandigheid, waar het meisje zich haar afhankelijkheid en ondergeschiktheid realiseerde. De menstruatie beperkte haar vrijheid. Zij moest afzien van lichamelijke activiteiten, van reizen, werk en studie. Haar bestaan werd tot huis en tuin besloten.

De Victorianen zagen geestelijke stoornis als inherent aan de vrouwelijke natuur, als een biologisch gegeven. Vragen naar de sociale context, naar de beperking van de vrouwelijke rol en functie in de samenleving en het maatschappelijk bestel, werden niet gesteld. De vrouw moest als kasplantje tegen de gevaren van haar eigen natuur worden beschermd.

In de tweede helft van de negentiende eeuw steeg het aantal geesteszieken op spectaculaire manier. Een individuele benadering bleek niet langer mogelijk, het gezin van gestoorden was te groot geworden, de inrichtingen waren overvol. Geleidelijk kwam men tot de slotsom dat de Victoriaanse aanpak niet bleek te werken.

> *‘De Victorianen zagen geestelijke stoornis als inherent aan de vrouwelijke natuur, als een biologisch gegeven.’*

Erfelijkheid

Het darwinistische denken eiste een strengere aanpak. De vage en humanitaire idealen die men de voorgangers verweet, werden vervangen door wetenschappelijke criteria. De darwinist zocht de oorzaken van geestelijke stoornis in erfelijkheid. Krankzinnigheid was een teken van maatschappelijke ongeschiktheid, van verval in sociale, intellectuele en morele zin.

In termen van Darwin is geestesziekte een stap terug in evolutie, een regressie naar een lagere staat van zijn. De benadering van de darwinist was sterk *visueel* gericht. Van een poging om met de patiënt tot een dialoog te komen was geen sprake. De psychiater zocht naar de fysieke kenmerken van degeneratie. De vorm van een oor, de lijn van een mond of wenkbrauw, de plaatsing van tanden, waren de ‘stigmata van degeneratie’.

Henry Maudsley, de dominerende psychiater van zijn generatie in Engeland en de eerste die aan geestesziekten een fortuin verdiende, ging zover jongemannen aan te raden hun gelieven nauwkeurig te onderzoeken op fysieke misvormingen. Uiterlijke afwijkingen van de norm waren zichtbare kentekenen van innerlijke gebreken die het voortplantingsproces schade konden berokkenen. Daarmee was het nageslacht immers in gevaar.

Het darwinistische absolutisme bracht - zoals we zullen zien - een verscherping van menselijke verhoudingen en een verharding van stellingname tegenover geestelijk

gestoorden met zich mee. Aftakeling immers bedreigde de notie van de perfectionering van de soort. De psychiater droeg de zware verantwoordelijkheid de gezondheid van latere generaties veilig te stellen. Zo'n ernstige opgave kon niet door suikerachtige en humanitaire gevoelens worden verstoord. De psychiater regeerde als absoluut heerser over het tragische rijk van gestoorden. Geestelijke stoornis was ook voor de darwinistische psychiater vooral een vrouwelijke kwaal. Darwin zelf had het verschil tussen de seksen

verabsoluteerd. Het proces van natuurlijke selectie had de man superieur gemaakt aan de vrouw. Energie, moed, intellect en inventiviteit waren mannelijke attributen. De man blonk uit in de domeinen van kunst en wetenschap. De vrouwelijke vermogens: intuïtie, perceptie en imitatie, waren van een lagere orde. Die vermogens zijn - zo leest men in *The Descent of Man* (1871) - 'characteristic of the lower races, and therefore of a past and lower state of civilisation'.[18.]

> *'De hysterische vrouw werd behandeld als een incompetent en verstimd wezen. In de verhouding met haar arts werd zij tot stilte gedwongen.'*

Een dergelijk grof onderscheid, gepresenteerd met de 'zekerheid' van wetenschappelijke kennis, botste met de idealen van vrijmaking die uit feministische hoek steeds krachtiger werden gesteld. Emancipatie en wetenschap stonden lijnrecht tegenover elkaar. De vrouw die een loopbaan zocht, wist zich tegenover repressieve krachten gesteld. Haar opstandigheid zelf werd naar het domein van stoornis verwezen. Rebellie en zenuwziekte werden op een lijn geplaatst. De diagnose was hysterie.

Salpêtière

Mannen van de late negentiende eeuw waren geobsedeerd door de hysterie van de vrouw.

De eerste theoreticus van hysterie was de Fransman Jean-Martin Charcot, werkzaam in het laatste kwart van de negentiende eeuw. Charcots kliniek van Salpêtière - waar ook Freud studeerde - werd tot een internationaal centrum van belangstelling (voor wetenschappers en kunstenaars). Ook Charcots methode was zuiver visueel. Hij maakte intensief gebruik van de fotografie en de drie dikke delen van zijn *Iconographie photographique de la Salpêtière* lijken meer op albums van actrices dan van gestoorde vrouwen.

Frederick Sandys, 'Cassandra' (ca. 1895)

De hysterische vrouw werd behandeld als een incompetent en verstomd wezen. In de verhouding met haar arts werd zij tot stilte gedwongen. Pogingen haar verbaal te bereiken werden niet ondernomen. Pas met het werk van Breuer en Freud werd

dit vooroordeel doorbroken en ging men op zoek naar sociaalculturele factoren die bijdroegen tot de oorzaken van hysterie. Breuer merkte in de hysterische vrouw een produktief en intelligent karak-

ter op. Zij was in moeilijkheden geraakt omdat haar energie werd beperkt, haar intelligentie beknot en haar leven vergald door een doelloos bestaan in de burgerlijke huiskamer.

Het zou lang duren voordat dergelijke argumenten in de samenleving werden aanvaard. Het typeert een paternalistische gemeenschap dat de ziekte van de ontevreden vrouw als minder problematisch werd gezien dan haar strijd voor gelijke rechten in het maatschappelijke leven.

Eindnoten:

1. J. Boswell, *Boswell's Column*. Verzameld en uitgegeven door M. Bailey. Londen 1951, p. 23.
2. N.M. Karamzi, *Letters of a Russian Traveler*. Uit het Russisch in het Engels vertaal door F. Jonas. New York/London 1957, p. 329.
3. Abbé le Blanc, *Lettres d'un françois*. Paris 1758, 1, p. 247.
4. Karamzin, p. 265.
5. Le Blanc, I, p. 344/8.
6. Karamzin, p. 333/4
7. M. Edgeworth, *Tales of Fashionable Life*. London 1809, I, p. 3.
8. Edgeworth, I, p. 58.
9. Edgeworth, I, p. 25/6
10. Byron, *Poems*. Uitgegeven en ingeleid door V. de Sola Pinto. London 1963, I, p. 391.
11. E. Sénancour, *Obermann*. Paris 1804, II, p. 247/8.
12. J. de Maîstre, *Considérations sur la France*. Van aantekeningen voorzien en ingeleid door R. Johannet en F. Vermale. Paris 1936, p. 112/3.
13. H. de Balzac, *Oeuvre divers*. Uitgegeven door Bouteron en Lognon. Paris 1935, I, p. 346.
14. G. Flaubert, *Correspondance*. Uitgegeven en van aantekeningen voorzien door R. Dumesnil, J. Pommier en C. Digeon. Paris 1926/54,1, p. 218.
15. H.F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*. Uitgegeven door B. Bouvier. Genève 1922, I, p. 49.
16. Zie: Contemporary Review 67 (1895), p. 217.
17. J. Michelet, *La femme*. 3e druk. Paris 1860, p. 326.
18. Ch. Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. New York 1886, p. 326/7.

II. Kunst, darwinisme en erotiek

Een samenleving voor mannen

De triomf van het darwinisme in het denken van de late negentiende eeuw gaf een enorme impuls aan de ontwikkeling van de natuurwetenschappen, maar de sociale implicaties daarvan waren minder plezierig. De samenleving raakte geobsedeerd door de gedachte dat het noodzakelijk was de vermolmde treden in de trap naar perfectie te verwijderen. De leer van Darwin bracht een aspect van genadeloosheid in menselijke verhoudingen, zowel in die van man tot man als in die van man tot vrouw. In dit hoofdstuk zal ik niet op de gebruikelijke manier te werk gaan door allereerst het denken van Darwin te ontrafelen en vervolgens de verwildering daarvan aan te tonen in de morele en politieke sfeer. Het zou niet al te veel moeite kosten om de frasen ‘erfelijkheid’, ‘strijd om het bestaan’, ‘natuurlijke teeltkeus’, etc. uit Darwins theorie te lichten en aan te tonen hoezeer deze het sociale denken hebben doordrongen.

‘De leer van Darwin bracht een aspect van genadeloosheid in menselijke verhoudingen, zowel in die van man tot man als in die van man tot vrouw.’

Het darwinisme volgde Darwin en men kan de bezielde zoeker naar wetenschappelijke waarheid niet verantwoordelijk stellen voor het feit dat zijn theorie tot dogma verzandde. Anderzijds was dat welhaast onvermijdelijk voor een theorie die zoveel meer wilde beduiden dan waartoe het in wetenschappelijke zin bevoegd of bij machte was.

Dat Darwins evolutieleer zo'n sociale en politieke invloed heeft gehad, is retrospectief gezien niet verbazingwekkend. Hij gaf de vooruitgangsgedachte waardoor de eeuw geobsedeerd was, een hechte biologische basis. De darwinistische begrippen bleken tevens geschikt om een hogere sanctie te geven aan een ongeremd *laissez-faire*. Als de natuur bewees dat de voortgang van de soort is gelegen in de strijd voor het bestaan, wat zou het dan voor zin hebben de zwakken tegen de sterken te beschermen? Zou de vooruitgang daarmee juist niet geschaad worden? Daarnaast konden politici van dat tijdperk hun imperialistische idealen rechtvaardigen aan de hand van een darwinistisch begrippenapparaat.

In deze context echter wil ik mij nauwgezet aan de literatuur houden. En spreekt men van darwinisme in de literatuur, dan is mij geen scherper illustratie bekend dan in Tsjechov's verhaal ‘Het duel’ (1891). De Russische literatuur van de negentiende eeuw is rijk aan duels. Nabokov sprak zelfs van een ‘traditie’ ten aanzien van deze thematiek en de voorbeelden zijn legio (Poesjkin, Lermontov, Toergenjev, Dostojevski, Koeprin en - niet te vergeten - het mooie verhaal ‘An Affair of Honor’ van Nabokov zelf). Tsjechov's duel wijkt van het vaste patroon af in die zin dat het gevecht met pistolen in feite een strijd is van botsende cultuurpatronen.

De twee hoofdfiguren in dit verhaal, de mannen die zullen duelleren, zijn Lajevski en Von Koren. Lajevski is een jongeman werkzaam bij een ministerie. Hij heeft een schraal voorkomen, een bleek en klam gezicht met ingevallen slapen. Lajevski, een drinker, woont samen met Nadezjda Fjodorovna, een vrouw die haar echtgenoot verlaten heeft. Ze wonen in een stadje bij de Zwarte Zee. Lajevski verveelt er zich mateloos en verlangt naar Moskou terug. Zijn vriendin is ziekelijk en behaagzuchtig. De verhouding tussen beiden is slecht. Lajevski is een decadent. Hij is een slappeling, een man die geestelijk verzwakt is geraakt door de studie van de geesteswetenschappen (filologie).

Von Koren is een jonge zoöloog. Hij is een krachtig gebouwde kerel met een voortreffelijke gezondheid. Hij is een gedisciplineerd en ambitieus werker die van gevaarlijke expedities droomt. Von Koren is een darwinist, een krachtpatser, geestelijk gestaald in de studie van de natuurwetenschappen. En hijzelf ziet geen verschil tussen de zoöloog en de socioloog - dat komt in zijn denken op hetzelfde neer.

Beide mannen, representanten van cultuurverschijnselen, staan in blinde haat tegenover elkaar. Laten we hen afzonderlijk ontmoeten.

> *'In onze eeuw zijn wij nu eenmaal de slaven van onze zenuwen; dat zijn onze heren en meesters en die doen met ons wat ze willen. De beschaving heeft ons in dat opzicht een heel slechte dienst bewezen.'*

De decadent

Lajevski is ontevreden met zijn bestaan, hij haat de vrouw met wie hij samenleeft, en de eentonigheid van een bestaan in een provinciestad benauwt hem. Hij wil vluchten maar wordt door schuldgevoelens en twijfel daarvan weerhouden.

Lajevski interpreteert zijn onlustgevoelens als een kwaal van zijn generatie. Hij wijst naar Poesjkins Onegin, Lermontovs Petsjorin, Byrons Kain, als de geestelijke voorvaderen van zijn generatie. Hij ziet zichzelf als een slachtoffer van het noodlot, van de tijdgeest, van de erfelijkheid. Zijn decadentie is naar zijn idee een natuur-historisch verschijnsel waarvoor hijzelf niet verantwoordelijk gesteld kan worden. In die zin blijkt ook hij door de darwinistische epidemie besmet.

Lajevski lijdt aan zwakke zenuwen - en ook dat interpreteert hij als een tijdverschijnsel. In zijn woorden: 'In onze eeuw zijn wij nu eenmaal de slaven van onze zenuwen; dat zijn onze heren en meesters en die doen met ons wat ze willen. De beschaving heeft ons in dat opzicht een heel slechte dienst bewezen...'[1.]

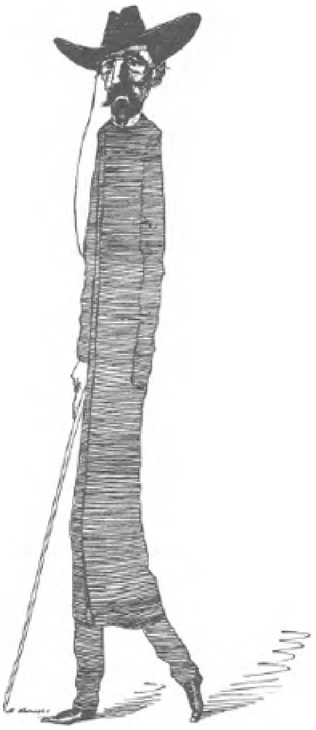
Lajevski, de neurasthenicus, kan zich niet schikken naar de gang van het bestaan in de provincie, hij is onmachtig hemzelf tot activiteit aan te sporen. De schuld van zijn zwakte - zo meent hij - ligt buiten hemzelf. Het proces van beschaving heeft hem de kracht ontnomen. Wat heeft die beschaving ons verminkt, jammert hij. Wat benijd ik de wilden, die natuurkinderen, die geen beschaving kennen.

Vermoeidheid onder druk van het bereikte: het is een aspect van het decadentie-probleem van de late negentiende eeuw. Lajevski's afgunst op het bestaan van de 'wilde' was verre van uniek in zijn tijd. De cultuurdrager was stadsmens geworden. Al het talent concentreerde zich in de stad. Daarmee verscherpte zich de

scheiding van stad en land. Het land werd - in metaforische zin - een afgelegen en cultureel dor gebied. Het is dan ook een belangwekkende situatie

waarin Tsjechov zijn decadente held heeft geplaatst. Lajevski is een stadsmens die zich op het land niet nuttig kan maken omdat hij door de cultuur besmet is. Hij speelt met het idee van de onbedorven en energieke wilde, maar het heimwee naar de nerveuze opwinding van een stadscultuur domineert. De beschaving van de stad heeft zijn zenuwen afgejakkerd, maar de cultuurloosheid van het land kan hij niet verdragen.

Lajevski is het produkt van een oververfijnde stadscultuur: hij is verdorven, losbandig, besluiteloos, neurasthenisch, melancholiek en louter begaan met zichzelf. Hij beschouwt zich als een slachtoffer van de tijd.



David Levine, Anton Tsjechov

De darwinist

Von Koren is een man van de wetenschap. Hij is ambitieus, krachtig, zelfverzekerd, actief, besluitvaardig, begaan met het lot van de mensheid (als abstractie) en heeft zijn blik op de toekomst gericht.

In de natuur - aldus de darwinistische embryoloog - verdelgen de sterken de zwakken, onbedrevenen en onvoorzichtigen, kortom al die exemplaren waarvan de natuur het niet nodig acht nakomelingschap te bezorgen. In leven blijven alleen de sterken. Dat alles staat in dienst van het grote streven naar perfectie. De socioloog Von Koren projecteert soortgelijke ideeën op de samenleving. De menselijke soort wordt in zijn interpretatie bedreigd door de moreel en fysiek onwaardigen. Wat is liefde voor de darwinist? Liefde bestaat uit het elimineren van alles wat de menselijke soort schade berokkent of de toekomst daarvan in gevaar brengt.

Von Koren observeert in zijn tijd de snelle aanwas van onvolwaardigen die de sterken in de samenleving bedreigen. Lajevski is voor hem een decadente ploert. De

invloed van zo'n man op de gemeenschap is even gevaarlijk als de cholera-microbe. Dergelijke figuren zouden voor Von Kolen uitgeroeid moeten worden.

Ook Von Koren ziet terug naar een primitiever staat van menselijke beschaving. Die primitieve mensheid werd volgens hem tegen decadente typen beschermd door de harde strijd voor het bestaan en de natuurlijke selectie. De cultuur zou beide vitale krachten hebben verzwakt. Von Koren ziet het als taak van zijn tijdgenoten de ondeugdelijken opnieuw te elimineren. De Lajevski's zouden niet in staat mogen zijn zich voort te planten. Het was de rol van van de darwinist de samenleving te behoeden voor degeneratie.

Von Koren bleek zijn Darwin grondig te kennen. De passage waarin hij de wilde boven de cultuurmens stelt, wijst regelrecht naar *The Descent of Man* (1871). Darwin schreef daar:

> Bij de wilden werden de zwakken van lichaam of geest spoedig geëlimineerd en zij die overleefden hadden een krachtiger gezondheid. Wij als beschaafde mensen pogen dit proces van eliminatie tot staan te bren-

> gen. Wij bouwen tehuizen voor imbecielen, gebrekkigen en zieken; wij stellen armenwetten op; en onze doktoren gebruiken hun kennis om het leven tot het laatste moment te rekken (...) Daardoor blijven de zwakken in de beschaafde samenleving voortbestaan. Niemand die het voortplantingsproces in de dierenwereld kent zal betwijfelen dat dit op de lange duur een schadelijk effect zal hebben op de menselijke soort.[2.]

Darwin suggereerde de situatie, Von Koren bood een oplossing. De mens zelf zou het recht van eliminatie ter hand moeten nemen.

Het sociaal-politieke jargon van het darwinisme uitte zich in termen van macht - de macht van de sterke mens over de zwakke, de macht van de ene natie over de andere, enz. Het slot van Tsjechov's verhaal zou hier van ondergeschikt belang zijn geweest, indien dat niet in zekere zin op historische ontwikkelingen vooruit lijkt te wijzen.

Na een woordenwisseling beledigt Lajevski de darwinist op een nare manier. Von Koren daagt de decadent onverwijld tot een duel uit. Dat vooruitzicht heeft een zuiverende werking op Lajevski. Hij verzoent zich met zijn vriendin Nadezjda en ziet de leugenachtigheid van zijn bestaan in. Hij verlangt naar een oprechter leven.

Een poging van een van de secondanten om een verzoening te bewerkstelligen mislukt. Lajevski is tot een verontschuldiging bereid, maar de onbuigzame Von Koren eist dat het duel zal plaatsvinden. Lajevski trekt het gelukkige lot: hij schiet als eerste, maar in de lucht. Von Koren had het vaste voornemen de overbodige mens Lajevski om het leven te brengen, als een angstige kreet van de diaken Pobedov (die in het verhaal optreedt als de verdediger van christelijke waarden tegenover de goddeloze darwinist) hem niet had doen missen. Alleen die interventie weerhield Von Koren ervan op te treden als de beul van de degeneratie.

Von Koren verlaat het stadje en Lajevski trekt zich samen met zijn vriendin van het leven terug om een ingetogen bestaan te leiden. De darwinist blijkt in geen enkel opzicht veranderd, maar geeft tenminste toe zich in de decadent vergist te hebben. Dat betekent een geringe concessie aan de absoluutheid van zijn opvattingen.

> *‘Het decadente element in kunst en cultuur rond de eeuwwisseling zou weldra de schuilplaats van het doctrinair-katholieke geloof zoeken en zich vermoeid van de wereld afkeren.’*

En daar ligt de parallel met de historische ontwikkelingen in Europa. Het decadente element in kunst en cultuur rond de eeuwwisseling zou weldra de schuilplaats van het doctrinair-katholieke geloof zoeken en zich vermoeid van de wereld afkeren. Het sociaal-darwinisme (Darwin in gepopulariseerde vorm) marcheerde daarentegen voort en trok uniform en laarzen aan. Von Korens genadeloze opvatting over de uitroeiing van het zwakke en ‘ongezonde’ in de samenleving zou een al te grimmige werkelijkheid worden. In de anti-humanistische toepassing van darwinistische denkbeelden - de verheerlijking van oorlog en geweld, de aanvaarding van sociaal gebrek als de ‘natuurlijke weg’, de verwerping van menslievende idealen als zou daarmee de vooruitgang zijn gediend - heeft de tragedie gelegen van een wetenschappelijk stelsel dat tot op heden de geesten beroert.

Hoe stond Von Koren tegenover Nadezjda Fjodorovna, de vrouw die haar echtgenoot had verlaten en met Lajevski was gevlucht? Tegenover haar was de darwinist al evenzeer tot

krachtdaden bereid. Zij moest naar zijn idee *manu militari* naar haar rechtmatige 'eigenaar' worden teruggebracht. Mocht deze haar niet langer willen, dan zou ze tot dwangarbeid veroordeeld behoren te worden of opgesloten in een verbeteringsgesticht. De rol van de vrouw is die van moeder. Echtelijke ontrouw - aldus de darwinist - brengt de gemeenschap in gevaar. En voor de darwinist gaat het om de gemeenschap, de soort - niet de individuele mens. Ook op de verhouding van man en vrouw heeft het darwinisme een onfortuinlijke invloed gehad.

Man en vrouw

In de verhouding van man tot vrouw leidde het darwinisme ertoe dat onder biologen, sociologen en antropologen zich een waarlijk bio-seksisme ontwikkelde, d.w.z. een denken dat werd gekarakteriseerd door een anti-feministische drijfkracht. Craniologie en evolutieleer gingen hand en hand. De resultaten van onderzoek waren wetenschappelijk gefundeerd en daarmee 'onomstotelijk'. De evolutie toonde aan dat in het beschavingsproces de wegen van man en vrouw zich hadden gescheiden. De vrouw had de 'dierlijke' functie van procreatie en daardoor was zij dichter bij de natuurlijke staat blijven staan. Haar ontwikkeling stagneerde - in het darwinistische jargon - op het niveau van dier, kind, neger of jood. De man moest zijn vrouw tegen elke intellectuele activiteit beschermen, omdat haar delicate zenuwgestel die zware taak niet kon dragen. Zulke 'wetenschappelijke' opvattingen sloten aan bij de realiteit van het sociaal-economische proces waarvan de vrouw was uitgesloten. De wetenschap bood alle bewijzen van haar geestelijke debiliteit.

De man alleen droeg de verantwoordelijkheid de vooruitgang te dienen. De vrouw echter bezat fatale krachten die hem van zijn taak konden weerhouden. Minachting voor de intellectuele capaciteiten van de vrouw vermengde zich bij de man met angst voor haar macht als verleidster.

Ella Ferris Pell, ‘Salomé’ (1890)

De kunstenaar raakte geobsedeerd door de lokkende macht van de ‘zondige’ vrouw. In een reeks van oerverleidsters: Salomé, Cleopatra, Medusa, Danae, Delila, Judith, schetste hij (en het gaat hier om een kunst van mannen) het lot van zijn broeders in de ‘oorlog’ tussen de geslachten. Zowel in de literatuur als de beeldende kunst (waar zich met name tijdens het fin de siècle een ware iconografie van misogynie ontwikkelde) zijn talrijke voorbeelden van die strijd aan te geven. Een passage uit Dostojevski's roman *Boze geesten* (1871) verschaft een typerend voorbeeld.

In dat verhaal bereidt de lijdzame figuur van Stepan Trofimovitsj zich voor op een huwelijk dat hij diep in zijn hart niet wenst. Zijn vrees voor de vrouw is aldus uitgedrukt:

> Een vrouw misleidt het meest alziende oog. *Le bon Dieu*, toen hij de vrouw schiep, wist natuurlijk al wel, wat hij zich op de hals haalde, maar ik ben ervan overtuigd, dat ze zelfs hem erbij gehinderd heeft en hem zelfs heeft gedwongen haar te scheppen met zo'n uiterlijk en... met zulke attributen; want wie zou anders zin hebben, zich zonder reden in zulke perikelen te storten?[3.]

Een dergelijke angst voor haar verleidelijke ‘attributen’, sloeg niet zelden om in vrouwenhaat. De zondige vrouw sleepte de werkende en scheppende man naar de afgrond. Als Orpheus ging hij zijn noodlot tegemoet.

> *‘De kunstenaar raakte geobsedeerd door de lokkende macht van de “zondige” vrouw. In een reeks van oerverleidsters schetste hij het lot van zijn broeders in de “oorlog” tussen de geslachten.’*

Fatale lokkracht

Het darwinisme raakte in de mode. Het jargon daarvan doordrong alle aspecten van het maatschappelijke leven. Ook in de rechtszaal domineerde het biologisch taalgebruik. De weerslag daarvan vindt men in Tol-stoj's roman *Opstanding*. De auteur beschrijft daarin de levenswandel van de zondige Maslova. Zij was van prostitutie tot misdaad vervallen en werd beschuldigd van de moord op de koopman Smjelkov. Een dergelijke val was voer voor darwinisten. In zijn betoog noemt de substituut-officier het misdrijf een karakteristiek geval van het fin de siècle.

In zijn redevoering schildert de rechtsgeleerde een beeld van omstandigheden waarmee de leden van de jury, naar men vermoedt, bekend geweest zullen zijn. Een vrouw van redelijke afkomst was niet in staat geweest haar passies te bedwingen en voor zo'n dame bleef uiteindelijk maar één weg open: die naar het bordeel. Als hoer had zij haar fatale lokkracht gebruikt om een goedmoedige, hardwerkende burger en koopman van het leven te beroven.

In een vlammend betoog voor de jury - zo verhaalt Tolstoj met wrange ironie - kwamen al de ‘nieuwste snufjes voor die toen gangbaar waren in zijn kring (die van de substituut-officier) en die toentertijd werden beschouwd en ook nu nog worden beschouwd als het laatste woord op het gebied van wetenschappelijke wijsheid. Daar

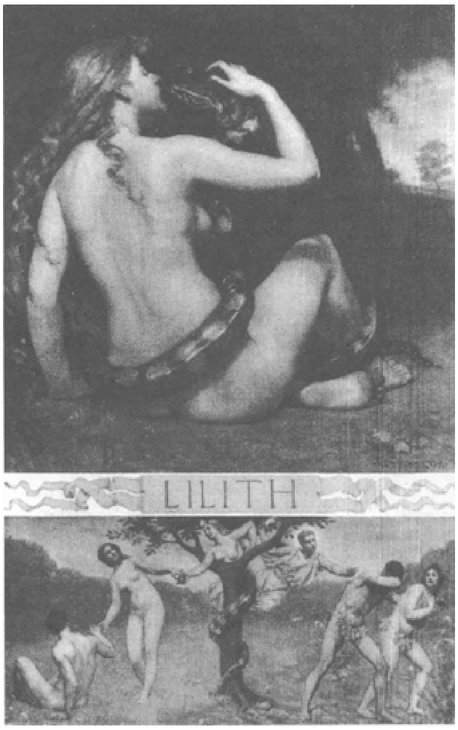
kwamen de erfelijkheid op de proppen, en de aangeboren misdadigheid, en Lombroso, en De Tarde, en de evolutieleer, en de strijd om het bestaan, en de hypnose en de suggestie, en Char cot, en de decadentie'[4].

Ontaarding

De tweede helft van de negentiende eeuw toonde een intense preoccupatie met de val en levenswandel van de ‘zondige’ vrouw. Van Eedens *Van de koele meren des doods* staat in die traditie. In nauw verband daarmee stond de wetenschappelijke belangstelling voor het seksuele gedrag van de vrouw. Het onderzoek daarnaar leverde ‘schokkende’ resultaten op voor het Victoriaanse tijdperk.

In 1870 bijvoorbeeld publiceerde Nicholas Francis Cooke zijn studie *Satan in Society*. Het werk typeert de geest van het tijdperk. Met zijn onderzoek verschafte deze geneesheer de ‘naakte’ feiten over de verlangens en intieme gewoonten van meisjes en jonge vrouwen. De drang naar sociale en seksuele bevrijding die uitdrukking vond binnen de kring van feministen, werd door Cooke aangevallen als een regressieve stap, als een teruggang naar een primitiever staat van beschaving. Hij poneerde dat binnen een ontwikkelde samenleving de vrouw door de man geleid moet worden. De man bezit een rationeel begrip van goed en kwaad. De vrouw handelt intuÏtief. Haar gehele wezen is erop afgestemd om in de man op te gaan. Voor Cooke en gelijkgestemde denkers was de onderdrukking van de erotische prikkel bij de vrouw een voorwaarde voor een gezond familieen sociaal leven. Een beschaafde dame is een vrouw zonder passies. In de opvoeding van meisjes - suggereerde de auteur - moet dan ook elk risico van een vroegtijdig seksueel ontwaken ten strengste worden onderdrukt. Wat de lezers van het werk van Cooke schokte, was zijn nadruk op het feit dat de praktijk van masturbatie (vooral op meisjesscholen) wijd verbreid bleek te zijn.

Vroeger in de eeuw was de vriendschap tussen vrouwen gecultiveerd als verheffend voor het gevoelsleven. De omslag in denken was dan ook bijna compleet. Vriendschap tussen vrouwen hield voor Cooke het gevaar van ontaarding in. In de woorden van de schrijver zelf: ‘The most intimate *liaisons* are formed under this specious pretext: the same bed of ten receives the two friends’.[5.]



Kenyon Cox, 'Lilith' (ca. 1892)

De 'herontdekking' van de vrouwelijke sensualiteit bracht in de beeldende kunst een vorm van gluurderij en een hijgerige suggestiviteit naar voren. Op tal van schilderijen en prenten uit die periode is de vrouw afgebeeld als een object van erotisch verlangen, als een schepsel

dat geheel op zichzelf schijnt aangewezen en zich niet bewust lijkt van de vochtige ogen van de beschouwer. De man loert onbeschaamd in de wereld van de vrouw. Zij slaapt, droomt, rust, als in volslagen uitputting. Zij hangt in lome lusteloosheid - en dan veelal in gezelschap van een vriendin. De dames houden elkaar de hand vast of rusten schouder tegen schouder, als in staat van bevredigde vermoeidheid.

Het fin de siècle produceerde een eindeloze reeks van afbeeldingen van uitgestrekte vrouwen en dan dikwijls met de suggestie van masturbatie of mutuele masturbatie. Dezelfde thematiek vindt men in de poëzie. Onder de gedichten van Paul Verlaine treft men bijvoorbeeld de ‘Pensionnaires’ aan. Slauerhoff werd met zijn twee gedichten van ‘De vriendinnen’ ongetwijfeld door zijn Parijse voorganger geÏnspireerd:

> 't Begon een zomernacht, bijna toevallig:
> Terwijl zij zich aan het venster koelde,
> Droomde haar lieveling bang en woelde
> Zich bloot. Zij vond haar, omziend, bevallig:
> (...)
> Zij voelden zich ineengevlijd, een kus, en
> Tegelijk geschokt in bevredigd snikken.
> Vergeefs hielden zij een sluier tusschen
> Beiden, in te overstelpende oogenblikken.[6.]

Gustave Courbet ‘Les amies’ (1866)

In de kunst van het einde van de negentiende eeuw is ook de suggestie van auto-erotische handelingen veelvuldig aanwezig. De kunst sloot daarmee aan bij wetenschappelijke observaties als die van Cooke waarin werd gesteld dat masturbatie, de solitaire zonde, een dwingend probleem voor de samenleving was. In die zin wil ik wijzen op een passage in Van Deyssels *Een liefde* (1887) die naar mijn gevoel niet genoeg door de critici is uitgediept.

De figuur van Mathilde als psychologische karakter te interpreteren, blijft (voor mij althans) moeilijkheden opleveren. Mathilde bezit karaktertrekken die vooral vroeger in de eeuw als specifiek vrouwelijke deugden werden bezongen: opofferingsgezindheid, dienstbaarheid, bescheidenheid en onderdanigheid. Maar daarnaast is haar typering beÏnvloed door denkbeelden over het wezen van de vrouw die behoren tot een latere fase van denken in de negentiende eeuw.

Ik denk dan aan de aspecten van hysterie en overspannen sensualiteit die in de karaktertekening van Mathilde onmiskenbaar aanwezig zijn. Mathilde is zeker niet de perverse orchidee van het fin de siècle, maar evenmin is zij geheel die zuivere bloem van vrouwelijkheid waarmee Perk zijn Mathilde vereenzelvigde. Als ‘theoreticus’ van de vrouwelijke natuur heeft Van Deyssel beide tegengestelde interpretaties niet gescheiden kunnen houden.

De botsing van karakterisering kan in twee scènes worden aangetoond. In de eerste plaats is daar een scène voor de spiegel. De vrouw die zichzelf in de spiegel beschouwt, was een geliefde thematiek van schrijver en schilder tijdens de latere decennia van de negentiende eeuw. Elke schilder die zichzelf serieus nam, beproefde zijn talent op dat thema. Manets ‘Nana’ - geïnspireerd door Zola's wellustige prostituée in de roman onder die naam - is een befaamd voorbeeld.

Edouard Manet, 'Nana' (1877)

De rage van de spiegel hing samen met de nieuwe interpretatie van de vrouwelijke natuur. Zij werd niet langer gezien als de trouwe zieleherder van de man, maar als een egocentrisch karakter dat zichzelf verliest in het beeld van haar aantrekkelijkheid. Met narcistische eigenliefde staart ze in de spiegel (en niet zelden kust ze het spiegelbeeld).

Bij Van Deyssel is dat anders. Mathilde wordt gekweld door vragen over seksualiteit (het taboe in haar opvoeding) waarop zij geen antwoorden weet. De gedachte aan het op handen zijnde huwelijk met Jozef van Wilden is haar heilig, maar jaagt haar tegelijkertijd intense vrees aan. Hoe kan zij hem haar volledige overgave bewijzen? Als zij zich vervolgens van top tot teen in de spiegel bekijkt en haar lichaam betast, dan is daar geen suggestie van auto-erotische handeling. Lichaam en geest zoeken antwoord op die vraag hoe Mathilde zich geheel en onverdeeld aan haar geliefde Jozef kan opofferen. Mathilde voldoet in die zin aan het burgerlijk ideaalbeeld van de vrouw.

Maar een latere scène (in de koets) werpt een ander, feller en 'modernistischer' licht op het wezen van de jonge vrouw. Zij toont er alle passie van de sensuele vrouw. Het tafereel verloopt aldus: de twee gelieven nemen Mathilde's vader mee op een rijtoer naar Weesp. Vader valt op die warme herfstmiddag in slaap. Mathilde en Jozef zitten tegenover elkaar. In de lauwe atmosfeer geven beiden zich over aan verhit-erotische dromen. De benen van Jozef omsluiten die van Mathilde. Zij voelt de dronkenschap van passie over zich komen. Als zij later alleen is en op haar kamer, suggereert Van Deyssel masturbatie: 'Daarna, toen zij haar in het rijtuig opgekomen begeerte om liefde te besteden had voldaan, sliep zij in'.[7.] Op grond van een dergelijke passage zal de lezer in 1887 Mathilde ogenblikkelijk hebben verdacht van een hysterische geaardheid.

Onderdrukking

Het darwinisme was er mede verantwoordelijk voor dat de late negentiende eeuw in termen van macht sprak: macht in sociaal-politieke verhoudingen, macht in koloniale verhoudingen, macht in intermenselijke verhoudingen - macht ook in literaire verhoudingen. Het is opmerkelijk hoe weinig tolerant modernistische bewegingen stonden tegenover voorgangers en anders-denkende tijdgenoten, maar ook hoezeer deze bewegingen werden getypeerd door de hiërarchische opbouw van leiders en volgelingen. Zola, Richard Wagner, Marinetti, Stefan George, Ezra Pound, zij waren dominerende en autoritaire figuren die gehoorzaamheid van hun volgelingen eisten. Marsman had zich graag in een vergelijkbare positie gezien.

De problematiek van het darwinisme heeft de literatuur van het Victoriaanse tijdperk sterk beÏnvloed. In de romans van W.H. Mallock, Samuel Butler of H.G. Wells worden de vraagstukken van evolutie en bestaansstrijd regelmatig aan de orde gesteld. En niet zelden neigde de schrijver (men denkt aan het werk van Thomas Hardy) tot pessimisme. De strijd om het bestaan zou niet de besten naar boven

brengen, maar de meest genadelozen. Dat is bijvoorbeeld de boodschap van Alphonse Daudets toneelstuk *La lutte pour la vie* (1890).

In talloze geschriften uit die periode stuit men op de thematiek van meester en slaaf. Ten aanzien van de man-vrouw verhouding, werd van de vrouw een slaafse onderdanigheid verwacht en geëist. Zodra een vrouw trouwde (of werd uitgehuwelijkt), eiste haar echtgenoot dat zij hem in alle kleinigheden van zijn bestaan - hoe kleinzielig en benepen dat bestaan ook mocht zijn - zou dienen. In geen werk aan mij bekend, is de benepenheid van de man op genadelozer manier aan de kaak gesteld dan in Samuel Butlers *The Way of All Flesh* (postuum gepubliceerd in 1903). De roman is een bittere aanval op de Victoriaanse moraal.

In de late negentiende eeuw beriep de man zich op de wetenschap als een rechtvaardiging om de vrouw geestelijk en lichamelijk te onderdrukken. En de wetenschap had ook aangetoond dat de vrouw niets anders wenste dan door de man gedomineerd te worden - sterker: zij smeekte erom hardhandig behandeld te worden.

Sexuologen publiceerden series van 'case histories' van vrouwen die bewust pijn en foltering zochten. Het woord masochisme werd door Richard von Krafft-Ebing geïntroduceerd. In zijn boek *Psychopathia Sexualis* (1886) definieerde hij dat verschijnsel als de wil om pijn te lijden en aan kwellingen te worden blootgesteld (de auteur was geïnspireerd door de 'folter'-romans van de populaire auteur Leopold von Sacher-Masoch). Als een *perversie* beperkte hij het masochisme tot de ervaringswereld van de man. Waarom? De vrouw zou van nature een masochiste zijn. Totale onderwerping, zo suggereert hij, was voor de vrouw een fysiologische noodzaak. En zo sterk is dat instinct voor slaafse volgzaamheid, suggereert de wetenschapper, dat dit haar dikwijls de voorschriften van beschaafde omgangsvormen doet vergeten. In het diepst van haar wezen verkiest de vrouw de brute overheersing door de man. Hoe groter de bruut, hoe meer succes hij bij de vrouwen oogst.

Lombroso en Ferrero - nooit bevreesd voor harde uitspraken - voegden daaraan toe dat de vrouw minder gevoelig voor pijn zou zijn dan de man. De natuur had de vrouw erop voorbereid een zekere graad van mishandeling te dragen. Sterker: zij waardeerde en zocht pijn.

In de literatuur vindt men de weerslag van soortgelijke ideeën. Zola's hoer Nana vindt alleen plezier bij klanten die haar lichamelijk pijnigen. In de verhouding met de brute acteur Fontan bloeit zij op als nooit tevoren. Frank Wedekinds Lulu is een andere dame die zich louter aangetrokken voelt tot mannen die haar mishandelen. In meer algemene termen deed de platvloerse wending de ingang - en men vindt die bijvoorbeeld uitgesproken door Sue Brideshead in Thomas Hardy's *Jude the Obscura* (1895) - dat een vrouw in de meeste gevallen zelf voor verkrachting aansprakelijk zou zijn. De gedachte heeft een vaak tragische geschiedenis gehad.

Machtswellust

De kunst van het fin de siècle (literatuur en beeldende kunst) introduceerde een aspect van gewelddadigheid in de verhouding tussen man en vrouw. Die bruutheid in de kunst duurde tot het Expressionisme voort. Neemt men de stilistische vernieuwingen van die stroming als gegeven aan, dan is de inhoudelijke thematiek in vele opzichten

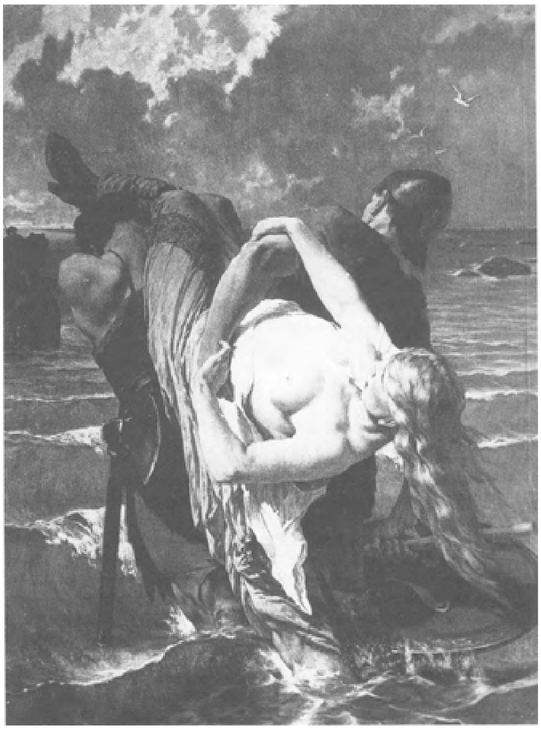
een voortzetting van die van het fin de siècle. Verkrachtingen of suggesties van die daad - soms verholen achter een klassiek of oosters decor, of achter een barbaars-mythologische enscenering - zijn legio in de beeldende kunst van de jaren 1880 tot 1925. Nooit tevoren was in de kunst zo geestdriftig het thema van de macht bezongen, een thema dat degenereerde tot machtswellust. De kunst weerspiegelt het intellectuele klimaat van die periode.

Oscar Wilde, met de precisie van zijn aforistische stijl, typeerde de essentie van de manvrouw verhouding. In *The Portrait of Dorian Gray* (1891) is de hoofdpersoon door een moment van spijt overmand voor de wrede manier waarop hij zijn liefje Sybil Vane had behandeld. Hij had de vrouw die hij eens zijn Ophelia had genoemd, tot zelfmoord gedreven. Lord Henry Wotton troost zijn jonge vriend met de volgende woorden:

Ik geloof dat vrouwen wreedheid meer

> appreciëren dan wat ook. Zij hebben curieuze, primitieve instincten. Wij hebben ze wel wat geëmancipeerd, maar zij blijven slavinnen die naar hun meesters opzien. Zij houden ervan overheerst te worden.[8.]

Had Jules Michelet in 1859 in zijn boek over *La femme* de vrouw op een altaar geplaatst en vergoddelijkt - zij het als een Madonna die is gevangen binnen de muren van een burgerlijke huiskamer - Oscar Wilde suggereerde in 1891 de diepe tuimeling die zij in die vrij korte periode had gemaakt in de verbeeldingswereld van de man. Het dominerend biologisme van die periode was daar mede, indien niet geheel, voor aansprakelijk.



Evariste-Vital Luminais, 'Abduction of a Woman by Norsemen in the ninth century' (1896)

Eindnoten:

1. A.P. Tsjechov, *Verzamelde werken*. Vert. door Charles B. Timmer. Amsterdam 1966, III, p. 525.
2. Ch. Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. New York 1886, p. 489.
3. F. Dostojevski, *Verzamelde werken*. Vert, door Hans Leerink. Amsterdam 1959, VII, p. 129.
4. L.N. Tolstoj, *Verzamelde werken*. Vert, door Hans Leerink. Amsterdam 1972, VIII, p. 79.
5. [N.F. Cooke], *Satan in Society. By a Physician*. New York 1876, p. 107.
6. J. Slauerhoff, *Verzamelde gedichten*. 's Gravenhage/Rotterdam 1961, p. 138.
7. L. van Deyssel, *Een liefde*. Amsterdam 1887, p. 82.

8. O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*. London 1891, p. 152.

III. Muziek en seksualiteit

Vlucht in muziek

De negentiende eeuw was in de greep van het vooruitgangsgeloof. Westerse kennis en techniek schreden met forse stappen vooruit. Europa domineerde de wereld. De mens was druk doende het levensraadsel op te lossen. Dit is de uiterlijke zijde van het tijdperk, de hybris waarmee het zich naar buiten toe manifesteerde.

Achter die uiterlijke façade school een hoge graad van onrust. Deze komt tot uitdrukking in de overwegend depressieve toon van de literatuur. In de voorafgaande hoofdstukken heb ik op enkele aspecten en oorzaken van die innerlijke onrust gewezen. Het tempo van bestaan was zozeer opgejaagd dat het tijdperk zich naar een overspanning toe werkte. De verkrampte opvattingen van seksualiteit deden de zenuwen evenmin veel goed, hoewel men met een freudiaanse wending kan poneren dat de onderdrukte eros een geweldige (zenuw)energie vrijmaakte. De bedrijvigheid en prestaties van het tijdperk blijven imponeren. Het scherpe element van concurrentie in de strijd om het economische bestaan (en vergeet daarbij niet de ongekend felle artistieke rivaliteit), gecombineerd met de darwinistische rechtvaardiging van een ongeremd *laissez-faire*, bracht een intense verbittering van menselijke verhoudingen teweeg.

> *'Muziek bood troost, verschafte zoete dromen, schiep de illusie van saamhorigheid en bespeelde de onderdrukte zinnen.'*

De eeuw besefte het verlies aan maatschappelijke coherentie en simpele christelijke naastenliefde. Waar vond die gejaagde mens troost? Hoe kon hij zich onttrekken aan de jacht van het bestaan en de bruutheid van sociale verhoudingen?

De negentiende eeuw vluchtte in muziek. De toonkunst was het verdovingsmiddel bij uitstek. In geen enkel voorafgaand tijdperk werd muziek op soortgelijke hoge waarde geschat. Muziek bood troost, verschafte zoete dromen, schiep de illusie van saamhorigheid (hoe tijdelijk ook) en bespeelde de onderdrukte zinnen. De hoge waardering van muziek grijpt terug naar de Romantiek. Als de romantici de opwaardering ambieerden van de begrippen artiest en creativiteit (een notie die eens aan God alleen was toegeschreven), dan was daarbij voor hen de musicus/componist degene die het hoogste kunstenaarschap belichaamde.

E.T.A. Hoffmann was de eerste die de muziekgevoeligheid expliciet associeerde met het romantische bewustzijn. Hij noemde de muziek de enig echt romantische kunst, omdat deze een domein voor de toehoorder opent dat niets van doen heeft met de zinnelijk waarneembare wereld en waarin alle definieerbare gevoelens zijn weggecijferd. De muziek ontrukt de mens aan zijn aardse gebondenheid en neemt daarom onder de kunsten een unieke plaats in.

De filosofische basis voor de hoge waardering van muziek werd door Schopenhauer gelegd. In een denken dat de mens presenteert als de hulpeloze slaaf van een blinde wil, levert de kunst een momentele uitweg. In de beschouwing van het kunstwerk vieren we de sabbat van het tuchthuiswerk van het willen, het rad van Ixion komt tijdelijk tot stilstand. Voor Schopenhauer biedt de muziek de meest schone troost. Het denken van deze filosoof

ten aanzien van de toonkunst, de eerste plaats die hij haar toekende in een rangorde van kunsten (ten koste van de 'opperkunst' - de architectuur), is in de negentiende eeuw van eminent belang geweest. Muzikalisering en vergeestelijking gingen in dat tijdvak samen.

Hemelse taal

De romantici bestempelden de muziek tot een taal die in zuiverheid van uitdrukking de dagelijkse (en daardoor: vervuilde) omgangs - en zelfs literaire taal ver te boven gaat. De hemelse taal van muziek was voor hen niet aan rationele patronen gebonden. De klank bezat oneindig meer ziel dan de gedachte.

In de romantische gevoelswereld was muziek een geloofsbelijdenis. Muziek was de religie van de negentiende eeuw. Een kritische geest als Heinrich Heine vreesde de cultus van muziek en de vergeestelijking die deze als maatschappelijk fenomeen impliceerde. Verwante geesten deelden die vrees en spraken van een *Erlösungsreligion*. Maar zulke critici waren in de minderheid. De eeuw sprak over muziek in dezelfde termen als Hoffmann had gedaan: klank als de hemelse balsem van vertroosting, als een middel om aan de dagelijkse kwellingen van het bestaan te ontsnappen, als een drug om aan de jacht van de tijd te ontkomen.

De negentiende eeuw huilde bij muziek. Muziek maakte een stroom van aandoeningen los. Muziek werd beluisterd als een taal die van liefde sprak. Muziek ook zong de zinnen los. De intense verering van Richard Wagner gedurende de latere decennia van de eeuw is mede te verklaren vanuit het feit dat juist deze componist de toehoorder erotisch bewoog.

Voor velen was muziek de individuele taal bij uitstek. Klanken konden bij de toehoorder een heel verleden - in proustiaanse zin - terugroepen, de ziel terugverplaatsen naar het verloren paradijs van de kindertijd. Voor anderen was muziek juist de taal van gemeenschap en verbroedering. In het versplinterde tijdperk van tegenstrijdige belangen en idealen, bewerkstelligde de muziek - meer dan de religie - de eenwording van alle zielen.

> *'Hij droomt niet van genialiteit en onsterfelijkheid, maar maakt zich zorgen over het levensonderhoud van zijn familie.'*

Naast de troon van God

Met de verhoogde status van muziek steeg ook het aanzien van de componist/musicus. De weerslag daarvan vindt men in de literatuur. De componist verscheen in de late achttiende eeuw voor het eerst als leidend karakter in roman en verhaal. Een bibliografie van werken waarin hij sinds die tijd - als gefingeerde figuur of als werkelijke persoonlijkheid - naar voren trad, zou een opsomming van ontelbare titels opleveren.

De oorsprong van het muziekverhaal ligt in Duitsland. In Schillers *Kabale und Liebe* (1783) is de 'Stadtmusikant' Miller nog een figuur die thuishoort in de

geestelijke atmosfeer van de achttiende eeuw. Miller is een *artisan*, niet een goddelijk geÏnspireerde ziel die Kunst schept, maar een man die zijn vak zo goed mogelijk poogt uit te oefenen. Hij droomt niet van genialiteit en onsterfelijkheid, maar maakt zich zorgen over het levensonderhoud van zijn familie. Hij is afhankelijk van zijn opdrachtgevers (de adel), maar deze ondergeschikte positie roept bij Miller geen verzet op.

Wilhelm Wackenroders *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* verscheen in 1797 en in de figuur van Joseph Berglinger ontmoeten we de eerste romantische *artiest*. Hij werd het prototype van de scheppende kunste-

naar in de vroeg-romantische Duitse literatuur. In zijn leven stuit Berglinger op een conflict tussen zijn hemels enthousiasme en de banaliteit van alledag, op de botsing van idealiteit en werkelijkheid. En ook tussen componist en publiek groeit er een kloof. De musicus componeert niet langer met een opdracht of publiek in gedachten - nee, hij zondert zich af, hij schept in eenzaamheid, hij zoekt onsterfelijkheid. Voor hem zijn eigentijdse bewondering of verguizing van geen waarde of belang. Als scheppend kunstenaar wedijvert hij met de Schepper. Naarmate hij God dichter nadert en naast Zijn troon plaatsneemt, wordt zijn afstand tot de mensen groter. Het *Diesseitige* is niet langer zijn geestelijke woonplaats. Voor Berglinger bestaat de aarde niet meer.

Berglinger beÏnvloedde de beeldvorming van de componist in de negentiende eeuw. De notie van de musicus als wereldvreemde martelaar voor zijn kunst werd versterkt toen de Europese waardering voor het genie van Beethoven begon te groeien en de feiten over zijn levensgang bekend werden en tot mythe verheven.

De componist werd voortaan gezien als een kunstenaar die zich van het aardse afwendde en zijn blik op de hemel gericht hield. Zijn artistieke missie maakte hem een vreemdeling onder de mensen, hij was een mens die leed voor zijn kunst. Wat de toehoorder van hem verwachtte was de schepping van een kunst van smart en emotie, een bij uitstek expressieve kunst. In een tijd waarin brute krachten de samenleving verscheurden en het individu verloren raakte, bood de heftige emotie van muziek de warme tranen van troost.

> *'In een tijd waarin brute krachten de samenleving verscheurden en het individu verloren raakte, bood de heftige emotie van muziek de warme tranen van troost.'*

Heftige emotie

In de context van het fin de siècle gaat het mij vooral om de erotiserende werking van muziek, preciezer uitgedrukt: om de manier waarop romanschrijvers de thema's van muziek en liefde, van muziek en seks verwerkt hebben. Dat muziek een taal is die van liefde spreekt, is een thematiek die in de roman van dat tijdperk het karakter van een gemeenplaats aannam. Ik beperk mij dan ook tot enkele typerende voorbeelden.

Als de schrijver in zijn verhaal een scène verwerkte waarin jonge mensen gezamenlijk musiceren, dan wist de lezer dat de klanken liefde beloofden. In Poesjkins korte roman *Doebrovski* (1832/3) leest men aan het slot van het eerste deel dat het meisje Masja - zij is van adellijke afkomst - haar ouders weet over te halen dat zij muziekles krijgt van de jonge Franse onderwijzer Deforge. En daaruit, verklaart Poesjkin zonder omhaal, zal de lezer opmaken dat Masje verliefd werd op haar muziekleraar.

In Toergenjev's roman *Vaders en zonen* (1861) ontmoeten we de figuur van Katja Loktev. Deze dame verbleef op het landgoed van haar zuster. Beide vrouwen worden bezocht door de nihilist Bazarov in gezelschap van zijn vriend Arkadi Kirsanov.

Katja speelt Mozarts 'Sonatefantasie in C-klein' voor Arkadi. Hij blijkt diep bewogen door de gloed van haar spel en die heftige emotie doet zijn liefde voor Katja ontwaken.

Als muziek de held in een roman of verhaal zijn liefde voor een vrouw doet beseffen - en in de meeste gevallen wordt de man op deze manier beroerd en is de vrouw de (meestal amateuristische) vertolkster van die muziek - dan drijven de klanken hem niet zelden tot een onmiddellijke liefdesverklaring. Jozef van Wil-

den bijvoorbeeld in Van Deyssels *Een liefde* is zo onder de indruk van Mathilde's vertolking van de 'Sonate pathétique' dat hij het meisje als geheel buiten zichzelf zijn liefde verklaart.

> *'Haar gelaat straalt een tedere extase uit. Haar vochtige ogen staan smachtend. Half-gesloten staren ze omhoog, als zoeken ze de hemel. De mond is ontspannen, de ontsloten lippen ademen puur genot.'*

Dergelijke en soortgelijke thema's bleven lang in de roman opklinken. Men treft ze nog aan bij Vestdijk. In de Anton Wachter-cyclus heeft de muziek een dominerende functie. De vrouw is voor Anton muziek. Zij bezit een onbewust begrip voor klank en de intensiteit van haar bewogenheid gaat dieper dan die van de man (E.T.A. Hoffmann had dit thema al bespeeld). Esther Ornstein bijvoorbeeld toont dat vrouwelijke gevoel voor muziek. Als Anton en Esther een uitvoering van *Tosca* bijwonen, is het hem direct duidelijk dat zij meer van Puccini begrijpt dan hij, ondanks al zijn theoretische kennis van muziek. Het duurt tot de tweede acte voordat hij volledig begrijpt wat er op het toneel gaande is. Maar de muziek grijpt hem aan - sterker: zij maakt hem verliefd op Esther. Voor Anton blijkt de muziek erotiserend te werken. Zijn affaires worden steeds weer door muziek aangewakkerd of door klanken begeleid.

Tedere extase

Het was juist die erotiserende werking van muziek die door zoveel geesten van de negentiende eeuw werd gezocht en/of vervloekt. Sommigen vreesden dat zoveel erotische suggestiviteit het 'tere' zieleleven van de vrouw zou schaden. Het thema van de (gehuwde) vrouw die in de ban van muziek raakt en haar eer verliest in een buitenechtelijke relatie, keert in de roman van de negentiende eeuw regelmatig terug. In het dagboek van de gebroeders De Goncourt (8 februari 1866) treft men een passage die karakteristiek is voor de manier waarop de man de muzikale bewogenheid van de vrouw interpreteerde.

Het is - zo leest men in dat fragment - alsof de vrouw is doordrongen van een goddelijke fascinatie, alsof zij is bewogen door een droom die haar tot huivering streelt. Haar gelaat straalt een tedere extase uit. Haar vochtige ogen staan smachtend. Half-gesloten staren ze omhoog, als zoeken ze de hemel. De mond is ontspannen, de ontsloten lippen ademen puur genot. Af en toe, als opgeschrikt uit een staat van verdoofde verrukking, rilt ze bij een hartverscheurende klank van de violoncel. In al haar bewogenheid geeft zij zich over aan de streling van muziek. Haar lichaam schijnt de zang en emotie van de instrumenten te drinken. Muziek is voor de vrouw de hoogmis van de liefde. Dit alles is literatuur, de wetenschap volgde. In 1925 publiceerde A. Elster een boek over *Musik und Erotik* en in dat werk schijnen de theorieën van Freud en Tolstoj vermengd. De auteur stelt als feit vast dat de intensiteit van artistieke emotie direct met seksuele frustratie samenhangt. De beoefening van muziek prikkelt naar zijn idee de lustgevoelens. Langdurig musiceren moet dan ook

worden beschouwd als auto-erotiek of narcisme. Het is alsof men in deze pagina's van de studie de sigaar van Freud kan ruiken.

In een andere passage schijnt Tolstoj de lezer te begroeten. De laatste had in zijn *Kreutzersonate* gesuggereerd dat muziek de vrouw tot overspel kan aanzetten. Volgens Elster wordt de vrouw het diepst door muziek geroerd, maar

muzikale genialiteit blijft niettemin een mannelijke aangelegenheid. Waarom? Omdat muziek een manier is waarmee de man de vrouw tot zich lokt en haar erotiseert. Hij onderwerpt haar met klanken. Zij wordt door de muziek lichamelijk bewogen en in de ban van klanken zal zij sneller geneigd zijn haar eer aan hem op te offeren.[1.]

> *'Alleen muziek kan door de dikke huid van Ohlomov heen dringen en hem tot een daad brengen. Diep geroerd grijpt hij de hand van de zangeres en fluistert zijn liefde.'*

Thema's van muziek en seksualiteit waren al door E.T.A. Hoffmann in de literatuur geÏntroduceerd. In zijn opvatting verplaatst muziek de toehoorder naar het rijk van geloof en liefde - maar ook bij Hoffmann is die liefde niet altijd rein of onschuldig. Muziek wekt lusten, prikkelt begeerte, doet geilen. Muziek verwijst naar 'die lichamelijke dingen' die Anton Wachter ervoer toen hij luisterde naar het dominantseptiemakkoord waarmee het middendeel van Chopins *Tarentella* inzet.[2.]

Vooruitlopend op een later hoofdstuk blijkt ook uit Willem Termeers bekentenis in *Een nagelaten bekentenis* dat hij door muziek tot zinnelijke wellust werd geprikkeld (het paradoxale is dat de negentiende eeuw vreesde voor het effect van de muziek op het gevoelsleven van de vrouw, maar in talloze romans is het juist de man die onder invloed van klanken zijn zinnelijkheid voelt opspelen). Aan het begin van zijn confessie ziet Willem terug naar zijn schooljaren en herinnert zich Mina, de aantrekkelijke dochter van de schoolmeester. Hij was schuw van karakter en durfde Mina niet te benaderen. Maar toen een regiment soldaten door de straat marcheerde op de maat van een militaire mars, werd hij plotseling tot dadendrang aangezet. Hij legde zijn hand op Mina's mooie, witte vingers en zij trok haar hand niet terug. De muziek gaf Willem de moed naar Mina's vingertjes te grijpen, naar de vingertjes (Emants gebruikt altijd het verkleinwoord als hij over vrouwelijke attributen spreekt) van gedroomde wellust.

Een dergelijke door muziek aangezette handtastelijkheid is een thema dat men in talloze romans terugvindt. Alleen muziek - de zang van Olga Sergej evna - kan door de dikke huid van Oblomov heen dringen en hem tot een daad brengen. Diep geroerd grijpt hij de hand van de zangeres en fluistert zijn liefde.

Ruim een eeuw later nog is het Brahms die verantwoordelijk blijkt voor een handtastelijke daad. In *Aimez-vous Brahms?* (1959) raakt Simon tijdens een concert zo erotisch van zijn stuk door de muziek dat hij bevend de hand van zijn vriendin Paula zoekt. En tijdens de uitvoering van *Tosca* kwam Anton Wachters lichaam in opstand. De zinnen lieten zich niet tot kalmte dwingen. Hij had Esthers hand willen grijpen - maar uit vrees voor zijn eigen erotische bewogenheid liet hij dat achterwege. Waar het mij in deze voorbeelden om gaat, is dat de muziek door de schrijver is aangewend om de sensuele zijde van een karakter te typeren. De erotische bewogenheid van deze karakters is geÏllustreerd aan de hand van een militaire mars, een lied, een werk van Brahms en een opera. Met andere woorden: de aard van de muziek is totaal van ondergeschikt belang. Muziek als zodanig dient de erotische suggestiviteit van het verhaal.

Muziek trilt wellust los

Het waren de romantici die een verband legden tussen muziekgevoeligheid en karakter. Gedurende de negentiende eeuw werd de muziek steeds weer gebruikt als een manier tot de psychologisering van karakters. Zowel Van Eeden als Emants hebben van dat proces gebruik gemaakt. Bij Emants diende de muziek vrijwel altijd om de sensuele zijde van een karakter te belichten. Bij Van Eeden zijn muziek en erotiek nauw verbonden, maar daarnaast was de schrijver geobsedeerd door de noties van ontaarding en degeneratie. En ook daar is een samenhang met muziek.

De eerste novelle in het werk van Emants waar de muziek een functie heeft, is getiteld ‘Een avontuur’ (opgenomen als eerste van *Een drietal novellen*, 1879). George van Doerhoven is een jongeman van gegoede afkomst die na zijn promotie gaat reizen om het (erotische) avontuur te vinden. Hij vindt een - sociaal onhoudbare - relatie met het Belgische dienstmeisje Hanna. De manier waarop Emants in dit verhaal van muziek gebruik maakt, is van belang voor veel van zijn latere werk.

Twee aspecten vallen op. In de eerste plaats de vermenging van seksuele lust met visioenen van heiligheid en reinheid. In een droom associeert George zijn Hanna met het beeld van Rafaëls ‘Heilige Caecilia’. Daarnaast is er de verbinding van muziek en zinnelijkheid. Muziek trilt wellust los, wellust wordt tot muziek. De omhelzing waarin George en Hanna elkaar vinden is aldus beschreven:

> Als muziek trilde de aandoening door iders borst en terwijl elk den wellust van zijn eigen visioenen ondervond, deelde hij met magnetische kracht ook in het leven van den ander waar hij den weerklank van zijn eigen lied genoot.[3.]

Het derde verhaal in dezelfde bundel, getiteld: ‘Fanny’, is in striktere zin een muzieknovelle. Het thema - later opnieuw uitgewerkt in de roman *Liefdeleven* (1916) - is dat van een artistiekbegaafde vrouw die haar loopbaan als zangeres opoffert voor het huwelijk.

Fanny Noorda is een ziekelijk-nerveuze moeder van drie kinderen. Het pianospel van Frans van Doorning, een vriend van haar echtgenoot, brengt herinneringen terug aan een verloren carrière. Als de pianist het ‘Schicksallied’ van Brahms speelt, raken haar zenuwen zo gespannen dat Frans zijn spel staakt uit vrees dat Fanny zou bezwijmen.

Muziek werd weer een noodzaak in haar leven. Op een middag speelt Frans fragmenten uit het werk van Wagner. Die muziek brengt Fanny in een staat van beneveling. Zij begint onsamenhangend te prevelen. De pianist vreest die dronkenschap, die waanzin van muziek. Om Fanny tot haar zinnen te brengen, hamert hij Beethovens ‘Turkse mars’ op de toet-

sen. Maar Fanny hoort het niet. Wagner heeft bezit van haar genomen.

De ban wordt verbroken door een gil van het dienstmeisje: Fanny's jongste zoontje is stervende. De dood van de jongen berooft haar compleet van haar zinnen. Fanny pleegt zelfmoord. De tragedie zette haar tot die daad aan. Maar op de achtergrond speelt mee dat een - als nieuw - gehoorde muziek haar had doen beseffen dat zij haar eigen kunst had opgeofferd voor de valse schijn van het burgerlijke bestaan. De verwarring van schijn en werkelijkheid was - zoals we nog zullen zien - een sleutelthema in het denken van Emants.

‘Hij wilde sterven’

Ook in *Jong Holland* (1881) is de muziek aan het sensuele gebonden. Muziek bewerkstelligt erotische gevoelens, sensualiteit wordt tot een innerlijke muziek. Zo roept een zwoele voorjaarsavond - in de muzikale ontvankelijkheid van een karakter spelen bij Emants de atmosferische condities dikwijls een rol - bij Frits Egters een zonderling verlangen op:

> Hij snakte naar een aloverweldigend genot, iets dat hem aan de aarde zou ontrukken en overvoeren naar een onbekend land, waar het leven louter zaligheid is. Hij wilde sterven; aanbiddend neergeknield voor de Madonna zijner droomen, zich oplossen in haar heerlijkheid. Zijn oor hoorde een inwendige muziek, zijn gansche ziel bewoog zich in plechtigen rythmus op en neer.[4.]

In de korte roman *Vijftig* (1899) verbreekt de weduwnaar Henri Ravens zijn relatie met de twintig jaar jongere weduwe Irma den Dexter omdat hem geruchten hadden bereikt over haar losse levenswandel. Maar het erotische verlangen verlaat hem geen moment en de sensuele harmonieën van Gounods *Faust* zetten hem ertoe aan Irma om vergeving te vragen. De verhouding wordt definitief verbroken als op een feestavond kort voor Henri's vijftigste verjaardag Irma zich bij de klanken van een wervelende wals - erotische muziek bij uitstek in het werk van Emants - laat inpalmen door de gunsten van een andere man. In het werk van Emants worden intieme relaties door muziek gemaakt en verbroken.

De roman *Inwijding* (1901) verhaalt de ‘immorele’ verhouding van de advocaat Theodoor van Onderwaarden en zijn maintenée Tonia. De verhouding verzandt onder sociale dwang, maar de herinnering aan verloren passie blijft de burger achtervolgen. Alleen muziek verschaft hem een genot dat het gemiste kan vervangen. Hij zoekt muziek omdat sommige sentimentele melodieën hem de herinnering aan zijn liefje terugbrachten. Voor Theodoor is muziek substituut van verloren erotische verrukkingen.

Thomas C. *Gotch, 'Holy Motherhood' (ca. 1902)*

De roman *Liefdeleven* (1916) zet in met een passage die zich aldus laat parafraseren: de schilder Christiaan Duyts bezoekt een feestavond bij vrienden. Hij voelt zich onrustig en loopt de tuin in. Het is een warme avond (het gegeven van atmosferische condities). Van de velden die aan het huis grenzen stijgt de hooigeur op en vanuit het huis klinkt een wals (het gegeven van de zintuiglijke katalysatoren). De combinatie van gegevens doordringt Christiaan van geluksbesef. Als Mina Boswijk in de tuin verschijnt, verklaart Christiaan haar zijn liefde. Voor Mina is muziek beroep en zielsbehoefte. Zij offert haar roeping voor het huwelijk op. Omdat zij niet langer voor en door haar kunst kan leven, blijkt het huwelijk haar een diepe teleurstelling. Ze weigert zelfs een instrument te bespelen. De klanken brengen haar een verleden terug dat onherroepelijk voorbij is en verloren (bij Emants is de weigering te musiceren vaker gebonden aan een verlies van liefde in de verhouding tussen man en vrouw). Het huwelijk had haar artistieke inslag vermoord. De vrouw is slachtoffer, zij vereenzaamt en verdroogt in artistieke zin omdat zij zich uitgesloten weet van de maatschappelijke processen. Zij is gevangen in het web van het conventionele huwelijk.

Henri de Toulouse-Lautrec, 'La Goulue' (1894)

Ontaarding en zuiverheid

Emants legde - als vele schrijvers in zijn tijd - nadruk op de erotiserende werking van muziek. Daarbij sprak hij geen oordeel uit. Andere schrijvers vreesden de nauwe samenhang zoals zij die zagen tussen muziek en seks. Zij beschouwden grote belangstelling voor muziek (en dans) als een teken van ontaarding. En die ontaarding gold met name het werk van Richard Wagner. Net als Nietzsche poogden die

schrijvers zich schrap te zetten tegen de orgie van wagneriaanse klanken. Frederik van Eeden was één van die auteurs.

Van Eeden is zijn leven lang in de ban van muziek geweest. Zonder muziek kon hij - als Nietzsche - niet leven. In werk en dagboeken deed hij verslag van een machtige toonkunst waardoor hij zich aanvankelijk overmeesterd wist en waartegen hij zich later poogde te verzetten. Als jongeling zocht Van Eeden de muziek met een romantische, dwepende liefde. Hij wilde zich door klanken laten bewerken tot hij wegsmolt - in zijn woorden - onder het 'Heine-Schumann-gevoel' Als een alcoholist naar vocht, smachtte Van Eeden naar muziek. Een dagboekaantekening van 21 april 1887 zet in met de uitroep: 'O! O! Ik wil muziek hooren - laat mij muziek hooren - ik zou er om kunnen bidden.'

Het oeuvre van Wagner echter is Van Eeden een voortdurende irritatie geweest. Op 22 mei 1892 bijvoorbeeld

meldt hij in zijn dagboek dat hij een uitvoering van *Tristan und Isolde* (Wagners meest bewonderde werk rond de eeuwwisseling) had bijgewoond. Van Eeden toont er diepe minachting voor Wagners dramatische kwaliteiten. Hij veroordeelt de 'biermoffigheid' en uitgedroogde filosofenwijsheid van de tekst. Voor de schrijver lag de Duitse muziektraditie in kerkmuziek en volkslied. Het muziekdrama van Wagner was voor hem een 'dòòr en dòòr ziek en ontaard ding'.

Wat bedoelde Van Eeden met dat woord 'ontaard'? Ontaarding in zijn gebruik is een verval in de schijn, de verheerlijking van het uiterlijke. De kunst van Wagner was voor hem uitdrukking van de oppervlakkigheid van het eigentijdse bestaan. Tegenover Wagner stelt Van Eeden de kunst van Bach. De laatste is voor hem de hoogste, de zuivere. Op 18 april 1897 bijvoorbeeld meldde Van Eeden in zijn dagboek dat hij de *Johannes Passion* had gehoord. Het was een laving waarvan hij niet genoeg kon krijgen, een wijding waarin hij verloren kracht hervond. De kunst van Bach inspireert, stimuleert en bundelt krachten. Wagner daarentegen - in het oordeel van Frederik van Eeden - verslapt, verdooft en doet de toehoorder in passiviteit vervallen.

Op 23 augustus 1906 woonde Van Eeden een concert bij waar hij fragmenten hoorde uit het werk van Wagner. Opnieuw blijkt *Tristan* de oorzaak van zijn bittere gal. Hij noemt dat werk 'het toppunt van weeën, smachtende, lieverige, zuigende, ongezonde, onklare muziek. Zeker aangrijpend, voor ongezonde, dweperige zielen. Maar verslappend en neerdrukkend'.

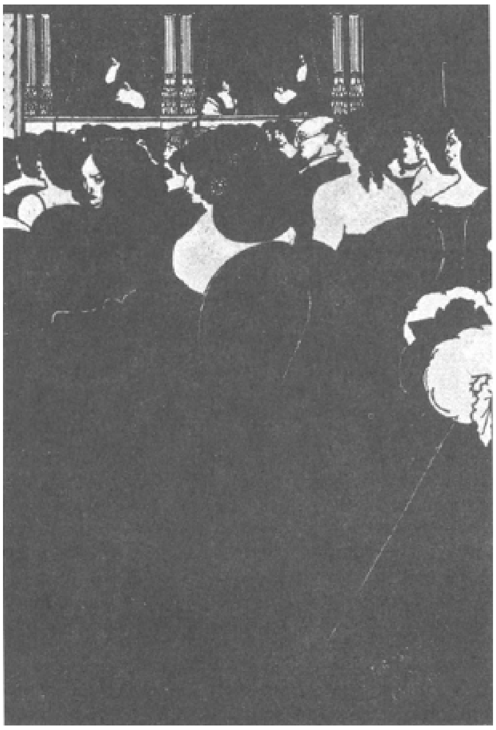
In het denken van Frederik van Eeden bleef het niet bij deze resolute afwijzing van Wagners werk. Hij begon zich verdedigend op te stellen tegenover alle muziek. De toonkunst werd hem in toenemende mate een kwelling. In termen die aan Tolstoj herinneren, veroordeelde hij muziek als een kunst die levende kracht mist en daarom niet versterkt en veredelt. Muziek schept geen ethische sfeer, zij zet niet tot daden aan. Muziek is meeslepend, zij bekoort en verleidt tot genot. Muziek verdooft en maakt de toehoorder indolent. Mensen die voor muziek leven, zullen - aldus Van Eeden - aan levenskracht inboeten en in ethisch opzicht verzwakken. De jonge Van Eeden had om muziek gebeden. Op latere leeftijd stelde hij zich met diep wantrouwen tegenover haar op en kwam vrijwel tot afwijzing van die kunstvorm.

> *'Muziek is meeslepend, zij bekoort en verleidt tot genot. Muziek verdooft en maakt de toehoorder indolent. Mensen die voor muziek leven, zullen aan levenskracht inboeten en in ethisch opzicht verzwakken.'*

Decadent

Die afwerende houding tegenover de toonkunst is uitgedrukt in *Het roode lampje* (1921). Daar ontkent Van Eeden dat de muziek de zuivere uitdrukking van het goddelijke zou zijn. Muziek kan momentele ontroering verschaffen, maar geen duurzame troost. De muziek bereikt alleen dan een zuivere vorm, indien zij aan de godsdienst gewijd is. In de gezongen hoogmis vervult de muziek haar hoogste taak. Muziek als muziek alleen blijft onbevredigend - meer dan dat: onveilig. De

kunst van de (wagneriaanse) opera bleef voor Van Eeden de meest verdoolde en verdorven vorm waarin de muziek zich openbaarde.



Aubrey Beardsly, 'De Wagnerianen'

Van Eeden - vooral op latere leeftijd - haatte het werk van Wagner. Hij beschouwde het werk van de componist verrot, decadent, ontaard. Tijdgenoten daarentegen zwolgen in die kunst en lieten zich tot tranen beroeren. In die uiterste tegenstelling van verguizing en vergoddelijking ligt naar mijn gevoel een blijvend aspect van de Wagnerwaardering.

Tegenover hen die (als ondergetekende) dit werk aanhoren met gevoelens die variëren van afkeer tot haat, staan zij die zich met een dwepend enthousiasme tot Bayreuth aangetrokken voelen. Wagner is God of duivel. Een tussenweg schijnt niet te bestaan: de componist zet aan tot adoratie of afkeer, tot passie of een pestbui.

Critici die gewoon zijn kunstwerken met louter esthetische criteria te beoordelen, aarzelen niet om - waar het Wagner aangaat - hun argumenten een morele connotatie te geven. Er is mij geen andere kunstenaar bekend van wie het werk zo'n felle discussie buiten de puur esthetische waardering heeft bewerkstelligd, een discussie die zich heeft bewogen in de verschillende domeinen van moraliteit, seksualiteit, psychologie of zelfs politiek.

De intensiteit van Van Eedens verzet tegen de eigentijdse verering voor Wagner (in Nederland eerde Diepenbrock in de kolommen van De Kroniek hem als een godheid in de kunst), typeert de (blijvende) kloof waar het gaat om de waardering van het oeuvre van de componist. Van Eeden was in zijn afwijzing een tegenstrever van zijn tijd, maar hij stond ook in Nederland niet alleen.

Heidense hartstochten

De tegenstelling van ontaarding en zuiverheid, van Wagner en Bach, was in het denken van Van Eeden steeds aanwezig en vormt - zoals we nog zullen zien - de basis van zijn *Van de koele meren des doods*. Diezelfde tegenstelling is uitgewerkt door Is. Querido in zijn bundel *Studiën* (1908). Naar aanleiding van Bach's *Mattheus Passion* schreef deze:

> In dit toon-poëem is de ziel der *menschheid* aan 't woord, de menschheids-ziel die zingt! Wagner staat hier tegenover als een wel hevige, maar demonische zinnelijke ziel, gefolterd, geteisterd door heidensche hartstochten, heidensche natuurmystiek en den op Schopenhauer parasiteerenden bouddhistischen zelf-reinigings-waanzin. Bachs ziel is

nevelloos en klaar als een hoog-vonkende sterrennacht.[5]

Steeds weer komen deze aspecten in de geschriften van vooral Wagners tegenstanders naar voren: de zinnelijke natuur van de componist zelf en het erotisch-suggestieve karakter van zijn kunst.

Muzikale bewogenheid (en dat impliceert ook de kritische stellingname van sommige geesten) was deel van de sfeer en mentaliteit van de late negentiende eeuw. De overgevoeligheid van die periode, de passie voor verfijnd en erotiserend genot, de zucht naar verdoving, en daarnaast: de wederoplevende behoefte aan religie onder een vermoeide generatie - al die aspecten maakten deel uit van de extatische waardering van muziek. Het is dan ook nauwelijks verwonderlijk dat muziek voor Mathilde, Hedwig en Termeer - die nerveuze verdoolden in de Nederlandse roman - een intens gevoelde behoefte zal blijken.

Puritanisme

Waarom is in prenten en verhalen van de late achttiende en negentiende eeuw zo dikwijls de spot gedreven met de musicerende man? De achtergrond daartoe vormt een sociale werkelijkheid die aantoont dat er lang een kloof bleef bestaan tussen de hoge waardering van muziek in theorie en de praktijk van de muziekbeoefening.

Zeker tot aan het begin van de achttiende eeuw bleef de muziek in algemeen maatschappelijke zin een kunst die hoge status bezat. Maar in de loop van de achttiende eeuw kwam daarin geleidelijk verandering. De houding van de hogere en burgerlijke klassen tegenover de muziek werd op zijn minst ambivalent. Voor de jonge man werd muziek een ongewenste loopbaan. Muziek was een tijdverdrijf van mindere verdienste dan schermen, jagen of vissen. Een uitlating van Lord Chesterton in 1773 is typerend: ‘Ik zou liever de beste kapper dan de beste violist in Engeland zijn!’

De onwetenheid en onverschilligheid waarmee de heren de muziek benaderden (zie Beets' ‘Een concert’ in de *Camera Obscura*) getuigt van die instelling. Muziek - zo vreesden de mannen - verzwakt het karakter. Muziek verwijft. Muziek en dans waren het domein van weke zuiderlingen, van Italianen en Fransen. In de kunst van dat tijdperk liggen de prenten waarin muzikaal-verwijfde zuiderlingen bespot worden voor het grijpen.

Niet dat die weekheid een notie van homoseksualiteit zou impliceren. Diezelfde verwijfde musici werden beschouwd als een gevaar voor vrouwen en dochters. Muziek als erotische kunst bedreigde het huwelijksleven. In *Van de koele meren des doods* wordt Hedwig verleid door Ritsaart, een weke estheet. Deze verwijfde figuur weet een gehuwde vrouw te vangen met de sensualiteit van zijn kunst. Het aardige in dit soort situaties is dat de muziek, meer dan de musicus zelf, voor de verleiding verantwoordelijk blijkt.

De angst voor het sensuele effect van de muziek is zo oud als het puritanisme. In 1583 schreef Phillip Stubbes dat als een man zijn dochter ‘Verhoerd, ontuchtig en onrein’ wil zien, hij haar zoveel mogelijk moet overgeven aan dans en muziek.[6] De puriteinen verwierpen de muziek als een gevaarlijke en frivole kunst (hetzelfde geluid

klonk op in het denken van Søren Kierkegaard). En het risico gold met name de vrouw. Maar daarmee bewegen we ons hier op het terrein van de maatschappelijke paradox.

Het vacuüm van de tijd

Indien voor de jonge man de muziek niet meer was dan een tijdverdrijf, dan werd deze kunst voor het ongehuwde meisje een belangrijke manier om de leegte van haar tijd te vullen. Achter die factor *tijd* schuilt een sociale en ideologische realiteit. In een patriarchale samenleving regelt de man de tijd van zijn eigen bestaan en die van vrouw en dochter. Hij is de wetgever, de handelende figuur. Hij dient de rede, omdat hem het privilege van rationaliteit is geschonken. De inferioriteit van de vrouw was voor hem een natuurlijke conditie. De man neemt de taak op zich de tijd van de vrouw te regelen en daarmee stelt hij de sociale stabiliteit en de maatschappelijke status quo veilig.

De dochter in een gezin werd opgevoed om als echtgenote haar man te dienen en kinderen te baren. Dat was haar taak en missie. Een goede

dochter, d.w.z. een meisje dat uitgehuwelijkt kon worden binnen de eigen sociale kring, was een musicerende jongedame. Het is volstrekt geen toeval dat in de roman van dat tijdperk zoveel liefdesverklaringen plaatsvinden nadat het meisje in de besloten kring van vrienden en bekenden iets gespeeld of gezongen heeft. Een meisje dat musiceerde beloofde haar partner een degelijk huwelijk. Het was een teken dat zij had geleerd het vacuüm van de tijd te vullen.

Dat alles neemt niet weg dat de angst voor muziek en dan vooral voor de sensualiteit van muziekleraren bleef bestaan. De achttiende eeuw leverde er een aantal fraaie prenten van. De roman van de negentiende eeuw buitte het thema uit van de liefde van een burgerlijke dochter voor een in sociaal opzicht inferieure muziekleraar. In talloze verhalen blijkt deze een ietwat verwijfde Don Juan. Ondanks die vrees werd de dochter aangemoedigd muziek te maken. In het burgerlijk denken werd muziek als veiliger beschouwd dan het lezen van romans. Een verhaal bracht de vrouw immers in verwarring en voerde haar fantasie naar verboden domeinen. Men denkt aan Madame Bovary die zich door de lectuur van prikkelende romans van het rechte pad geslagen weet.

Gezien het belang dat men aan muziek hechtte in de opvoeding van het meisje, zou men mogen verwachten dat de negentiende eeuw een aantal talentrijke vrouwen naar voren gebracht zou hebben. Niets is minder waar. Waaraan is die leemte te wijten?

‘Een meisje dat musiceerde beloofde haar partner een degelijk huwelijk. Het was een teken dat zij had geleerd het vacuüm van de tijd te vullen.’

Publiek

De opvoeding van een meisje, in wetenschappelijke of artistieke zin, is voor die tijd in twee woorden samen te vatten. Net genoeg. Een dame die zich te zeer zou verdiepen in kunst of wetenschap, verloor haar vrouwelijke attributen en daarmee haar kansen op de huwelijksmarkt. De totale trivialisering van vrouwelijke bezigheden diende maar één doel: de ondergeschikte positie van de vrouw te bevestigen en te handhaven.

Dat verklaart waarom het in de roman van de negentiende eeuw wemelt van de amateuristische, om niet te zeggen stuntelig musicerende dames die blozend voor een intiem gezelschapje spelen waarbij een jongeman galant de bladen omslaat. En ook hier bleef haar functie beknot. Zelfs al toonde een jongedame een opmerkelijk talent in haar kunst, dan nog bleef haar ‘publiek’ beperkt tot familie en bekenden. Het zou in sociaal opzicht ongehoord zijn indien zij zich aan een wijder publiek zou ‘verkopen’. Hoeveel talent is er door die dwangbuis van burgerlijke denkbeelden verloren gegaan? Men kan slechts gissen.

Muziek was voor de jonge vrouw een manier om de leegte van haar dagen te vullen. Het musiceren werd haar van huis uit opgelegd. Beperkingen werden stilzwijgend aanvaard. Een vrije keuze van instrument was haar maar zelden toegestaan. Er waren immers typisch vrouwelijke en typisch mannelijke instrumenten. Daarvan getuigen prenten en schilderijen. Van de ontelbare familie-afbeeldingen uit

die periode leert men dat clavecimbel, spinet, luit en gitaar door vrouwen werden bespeeld. De viool, het dominerende instrument, was vanzelfsprekend voor de man bestemd. En anderzijds: een man die het clavecimbel bespeelde, was een onmiddellijk mikpunt van spot. Ook de hobo en de dwarsfluit waren mannelijke instrumenten. De negentiende eeuw achtte het onduldbaar dat vrouwen dergelijke erotisch gevormde instrumenten in de mond zouden nemen.

In het maatschappelijke leven speelde de man

de eerste viool. Het tijdperk telt vele afbeeldingen van echtparen waarbij de vrouw achter het clavecimbel is gezeten. De man staat naast haar en reikt haar een muziekblad aan. Het is een typerend tafereel. Zij maakt de muziek die door hem geselecteerd is. Muziek symboliseert de matrimoniale harmonie. Muziek is een metafoor van het goede huwelijk - een huwelijk waarbij de vrouw ondergeschikt is aan de echtgenoot.

Op talloze van die prenten of schilderijen is de muziekscène aangevuld met het detail van een gekooide vogel in de kamer. Vrouwen van dat tijdperk waren gesteld op een vogel die gevangen zat en toch zong (men treft hetzelfde beeld nog in Nijhoffs ‘Mozart’-gedicht uit 1924). Vanuit ons perspectief gezien is het een veelzeggend en pijnlijk detail.

Hypnose

De selectie van muziek was belangrijk omdat in het mannelijke denken de vrouw overgevoelig was voor een al te emotionele stortvloed van klanken. Muziek kon een gevaar inhouden in die zin dat zij inwerkte op de hysterische zijde van het vrouwelijke wezen. De man vreesde de hypnotiserende macht van muziek.

Charles Chaplin, ‘Sleep’ (1886)

Hypnose stond in het centrum van medischpsychiatrische debatten tijdens de late decennia van de negentiende eeuw. De belangstelling richtte zich vooral op het werk van Charcot, de ‘Napoléon des névroses’. Daarnaast speelde de hypnose een rol in zowel het sociale als filosofische denken (George Sorel in zijn geschriften over het revolutionaire bewustzijn, Gabriel Tarde in zijn denken over de psychologie van de massa, Henri Bergson in zijn beschouwingen over het functioneren van het geheugen, etc). De universele belangstelling voor de hypnose was een belangrijk aspect van die ‘revolte tegen het rationele’ die zo tekenend was voor de periode.

In medische kringen drukte men de vrees uit dat vooral vrouwen voor hypnose gevoelig waren. En dat hield een gevaar in voor de burgerlijke vrouw. Medici zagen alom vijanden, d.w.z. figuren die van hypnose misbruik

konden maken om vrouwen te doen vallen (en de goede burgers zagen gevaarlijke elementen onder de joden, de arbeiders, criminelen, dienstknechten, alsook onder weinig scrupuleuze figuren binnen eigen kring - men denkt hier aan het feit dat Hedwig de Fontayne in Parijs door een arts verleid wordt: het toepassen van hypnose, het gebruik van morfine, e.d., bracht de ethiek van de medicus regelmatig in het geding). Zulke lugubere karakters brachten de vrouw en de familie in gevaar en daarmee de autoritaire fundering van de burgerlijke samenleving.

> *'Als het wezen van de vrouw naar hysterie neigt in het denken van de late negentiende eeuw, dan was hypnose een gevaar dat haar van alle zijden scheen te bedreigen.'*

De psychiater van dat tijdperk legde een verband tussen aanranding en het hypnotische vermogen van de verkrachter. Jules Liegeois - een vooraanstaand psychiater in Parijs - wees in 1898 in de volgende termen op het gevaar van hypnotisme: 'In een staat van opgewekt of spontaan somnambulisme worden vrouwen en meisjes aangerand zonder dat zij zich het bewust zijn. Eenmaal ontwaakt, hebben zij maar een vage herinnering van wat er met hen is gebeurd.'[7.] Hij ging zelfs zover te suggereren dat vrouwen niet alleen moesten reizen en dat zij te allen tijden moesten vermijden lang oogcontact te hebben met mannen die zij niet kenden. De ogen van een vreemdeling konden haar eer schaden.

Klanken hadden een soortgelijke hypnostiserende macht. Liza, in Tolstoj's *Kreutzersonate*, raakt door muziek op het verkeerde pad. Van Eedens Hedwig wordt in erotische zin geslagen door de hypnose die Wagner via het spel van Ritsaart haar oplegt. Als het wezen van de vrouw naar hysterie neigt in het denken van de late negentiende eeuw, dan was hypnose een gevaar dat haar van alle zijden scheen te bedreigen.

Eindnoten:

1. A. Elster, *Musik und Erotik*. Stuttgart 1925, p. 47-50.
2. S. Vestdijk, *De vrije vogel en zijn kooien. De geschiedenis van een domicilie*, 's Gravenhage 1958, p. 145/6.
3. M. Emants, *Een drietal novellen*. Haarlem 1879, p. 27.
4. M. Emants, *Jong Holland. Oorspronkelijke roman*. 's-Gravenhage 1881, I, p. 135.
5. I. Querido, *Studiën*. Amsterdam 1908, p. 202.
6. Ph. Stubbes, *Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*. Uitgegeven door F.J. Furnivall. London 1887/82, I, p. 171.
7. J. Liégeois, In: Dr. Croz *fils* (éd.). Congrès international de neurologie, de psychiatrie, d' électricité médicale et d'hypnotologie. Paris 1898, p. 208.

IV. Madonna of hoer

Het orgaan van de liefde

Het Victoriaanse tijdperk was een mannelijk en autoritair tijdperk. Het ideale huwelijk was dat waarin de vrouw kon baden in weelderige passiviteit. Daarmee bevestigde de man zijn sociale status. Die gedwongen inactiviteit drukte zwaar op talloze vrouwen en niet zelden uitte die last zich in de overspanning van zenuwen.

De eeuw cultiveerde de idee van vrouwelijke zwakheid. Dat seksisme vond enerzijds een rechtvaardiging in economische overwegingen: de vrouw was uitgesloten van de bittere strijd om het bestaan omdat zij de kracht niet bezat zich staande te houden in dat geweld. Het darwinisme bood voorts een wetenschappelijke rechtvaardiging. De vrouw zou van nature aan de man ondergeschikt zijn. In de evolutie van de soort was zij het regressieve, de man het progressieve element.

De deugdzame vrouw werd als zwak en kuis bezongen. In de opvoeding van het meisje was de seksualiteit taboe verklaard. Maagdelijkheid was haar grootste schat en voorwaarde voor de schikking van een 'goed' huwelijk. Wie in een museum door de zalen van negentiende-eeuwse schilderijen wandelt, wordt van alle zijden aangestaard door de fletse ogen van frigide vrouwen. Deze deseksualisatie werd later in de eeuw zelfs een probleem omdat in burgerlijke kringen het geboortecijfer sterk terugliep. te blijven. De negentiende eeuw heeft dan ook een groot oeuvre aan dagboeken nagelaten.

Seksualiteit werd in het tijdperk van de negentiende eeuw als probleem ervaren - en niet alleen door de vrouw. Ook de man werd gekweld door de verkrampte opvattingen ten aanzien van de erotiek. Daarvan getuigen talloze dagboeken (en vooral die welke oorspronkelijk niet voor publikatie bestemd waren) uit de late negentiende eeuw. In een tijdvak waarin fundamentele vraagstukken gehuld gingen in de mantel van het eufemisme, was het dagboek voor vele sensitieve geesten de enige manier om uitdrukking te geven aan gevoelens die te tomeloos en/of verwarrend waren om onderdrukt

> *'Wie in een museum door de zalen van negentiende-eeuwse schilderijen wandelt, wordt van alle zijden aangestaard door de fletse ogen van frigide vrouwen.'*

Ten aanzien van de vrouw kende het mannelijk denken twee uitersten: zij was Madonna of hoer. Bij mijn weten is van een dergelijk extremisme in de man-vrouw verhouding op geen explicieter manier verslag gedaan dan in *Het occulte dagboek*[1.] dat ons door Strindberg is nagelaten. Strindberg zal ons dan ook leiden in het doolhof van de seksuele moraal van zijn tijd.

Oorlog tussen de seksen

In het vroege werk van de auteur treft men al de botsing tussen vergoddelijking en verguizing van de vrouw. In de bundel *Huwelijksverbalen* (1884) stelt Strindberg de passie van natuurlijke liefde tegenover de bloedeloze moraal van zijn tijd. De auteur werd een proces aangedaan voor deze publikatie, waarbij hij overigens werd vrijgesproken. Maar Strindberg voelde zich verbitterd en vernederd na die affaire. Een tweede bundel onder dezelfde titel (1886) is veel duisterder van toon. Het huwelijk blijkt daar een microkosmos van de eigentijdse samenleving: het huwelijk is getypeerd door een ‘oorlog tussen de seksen’.

Albert von Keller, ‘love’ (1908)

In zijn toneelstukken staat de verhouding tussen man en vrouw steeds weer centraal. In het vroege dramatische werk verscheen de vrouw in engelengedaante. De vrouw werd vergoddelijkt tot bondgenoot van de man in een boze wereld. Zij verschafte hem het enige licht in een duister universum. Haar heerlijkheid had geen andere bestemming dan te waken over de mannelijke ziel.

Toonde de vrouw verzet tegen die bestemming, dan werd haar houding als verraad bestempeld. De man - in het werk van Strindberg - kan tegenover de vrouw slechts dwepen of haten. In later werk sloeg het beeld van de engel om naar dat van de duivelin in *Der Vater* of in *Kameraden* (beide werken dateren van 1877). Daar zijn man en vrouw als vijanden tegenover elkaar geplaatst. Het huwelijk is een strijd waarin de man het slachtoffer blijkt van zijn ‘duivelse’ echtgenote. Voor Strindberg was een

verhouding, die gebaseerd zou zijn op gelijkheid, onmogelijk. Het spreekt vanzelf dat hij zich tegenover de vrouwenbeweging haatdragend opstelde. De ambivalentie die in het werk tot uitdrukking is gebracht, blijkt mede (en wellicht nog feller) in die dagboek-passages waarin de auteur zijn verhouding beschrijft met Harriët Bosse.

Vreemde krachten

Strindberg begon zijn occulte dagboek op 21 februari 1896 in Parijs, tijdens de periode van de zogenaamde 'Infernocrisis'. De auteur werd achtervolgd door openbaringen die hij niet anders kon verklaren dan door de interventie van vreemde krachten. Het dagboek diende hem om verslag van die ervaringen te doen. In eerste instantie bleven de aantekeningen beperkt tot losse notities. Maar toen Harriët Bosse in zijn leven verscheen, groeide het werk uit tot een meer coherent dagboek en kreeg de 'occulte' inhoud een specifieker betekenis. De wonderlijke voorvallen, de gebeurtenissen die Strindberg als voortekenen beschouwde en het telepathische contact dat hij ervoer, bleken nu gericht op of stroomden uit naar één persoon: Harriët Bosse. Zij werd Strindberg's vrouw. Voor hem een derde huwelijk dat zou falen.

> *'In een meer realistische geestestoestand hoopt hij op ware liefde, een hoge liefde, één die niets van doen zou hebben met het kille materialisme van de wereld.'*

Strindberg ontmoette Harriët, een actrice, tijdens de voorbereidingen voor zijn spel *Naar Damaskus* (zij wordt voor het eerst genoemd in het dagboek op 31 mei 1900). Zij nam de rol van Dame op zich. De repetities begonnen in november en vrijwel onmiddellijk maakte Harriët een betoverende invloed op Strindberg. Bijna dertig jaar ouder dan de actrice, voelde hij zich onweerstaanbaar tot haar aangetrokken.

Harriët begon in de dromen van de auteur te verschijnen. In een aantekening van 12 december bericht hij te vermoeden in telepathisch contact met haar te staan. Haar aanwezigheid brak de relatieve rust van erotische onthouding voor hem. Zijn celibaat werd hem een kwellend probleem. Op 14 januari meldde Strindberg dat Harriët hem in zijn slaap was verschenen. Zij had hem die nacht achtervolgd. Hij had haar 'bezeten'. Die 'afgrijselijke' ervaring dwong hem tot een smekend gebed om voor een dergelijke hartstocht behoed te blijven.

Harriët bleef hem gedurende zijn nachten bezoeken. In zijn beschrijving van die telepathische verhouding blijkt Strindberg bang en onthutst. Hij vervloekt zijn zondige lichaam. Vergeefs zoekt hij harmonie, reinheid. In een meer realistische geestestoestand hoopt hij op ware liefde, een hoge liefde, één die niets van doen zou hebben met het kille materialisme van de wereld.

Op 5 maart 1901 hoorde Strindberg zijn naam fluisteren. Er was niemand in de kamer. Later op die dag werd hij door erotische verlangens overmand en verwijderde hij het portret dat zij hem gegeven had uit het oog. Diezelfde middag deed hij Harriët een huwelijksaanzoek. Hij zei - zo herinnerde Harriët Bosse zich - dat hij een vrouw zocht die hem met de mensheid zou kunnen verzoenen. Geen geringe opgave voor een jonge actrice - maar Harriët, als gehypnotiseerd, gaf haar ja-woord.

De verloving - aldus Strindberg - was een heerlijke periode en een edele strijd tegen het kwaad. Het huwelijk werd op 6 mei voltrokken. De gevolgen waren rampzalig. De schei-

ding tussen beide partners was al vrijwel compleet toen werd vastgesteld dat Harriët zwanger was. Ze vluchtte van Strindberg om - zoals ze hem schreef in een brief van 27 augustus van dat jaar - haar 'laatste restje van vrouwelijke schaamte en zelfrespect in veiligheid te brengen'. Strindberg had een explosief temperament, aangewakkerd door jaloezie en achterdocht. Het onafhankelijke karakter van Harriët Bosse was hem te machtig.

Strindberg voelde zich door zijn vrouw verontreinigd. Het hoge ideaal van liefde bleek hem opnieuw een desillusie. Wat - vroeg hij zichzelf (6 september) - heeft de grote liefde tot een schone vrouwenziel uit te staan met de voortplanting? Het orgaan van de liefde is gelijk aan het ene orgaan van de excrementen. Liefde is een list van de natuur om man en vrouw te verleiden zich voort te planten. De vrouw - besloot Strindberg - is mij even onhandelbaar als het leven zelf.

Het mysterie van de vrouw bleef hem echter pijnigen. Wat is de vrouw? vraagt hij. Bovenaards wezen of meid van de straat? Hoer of Madonna?

Harriët Bosse bleef Strindberg achtervolgen. Zelfs na de ontbinding van het huwelijk in 1904 bleef een relatie bestaan. Soms intiem - maar die momenten werden onmiddellijk gevolgd door felle ruzies. En juist in perioden van intense eenzaamheid vergoddelijkte Strindberg de verre geliefde. Haar nabijheid kon hij niet verdragen, haar afstand was hem ondraaglijk.

In het voorjaar van 1908 verloofde Harriët zich met een acteur. Vanaf dat moment keren in het dagboek van Strindberg aantekeningen over intiem telepathisch contact met Harriët terug. Zij is degene die de schrijver zoekt. Ze overrompelt hem in zijn slaap en is schuldig aan zijn 'ongepaste' dromen. Het moet een vreemde gewaarwording voor Harriët zijn geweest toen ze in een brief van 9 april 1908 deze woorden las: 'Nu smeek ik je - Laat me met rust! In mijn slaap ben ik als alle anderen weerloos, ontoerekenbaar.... en ik schaam me na afloop - nu vind ik het misdadig!'

Er zullen ongetwijfeld psychologische en fysiologische factoren aan te wijzen zijn voor Strindbergs occulte ervaringen. Maar het cultuurhistorische element is daarbij niet te ontkennen. Dat element ligt in het verwrongen beeld van de vrouw dat zoveel kunstenaars van het tijdperk heeft gekweld.

Het is niet toevallig dat ik in dit verband het voorbeeld van Strindberg heb gekozen. Terecht is het vrouwbeeld van deze auteur door Frans Coenen vergeleken met dat van Marcellus Emants. Voor beiden geldt het volgende: nu eens wordt de vrouw in hun denken vergoddelijkt, dan weer verguisd en gehoond. De schrijvers verwachten teveel van zowel haar idealisme als van haar zinnelijkheid. Zij zouden Maria, de moeder Gods en Maria van Magdala in één persoon wensen om, al naar gelang de stemming, als kind bij moeder te rusten en troost te vinden, of als man van zijn vrouw te genieten en over haar als zijn aanlokkelijke slavin te heersen.[2.]

Harriët Bosse was geen van beide Maria's, maar een vrouw met het zelfrespect van een succesvol actrice. Ze kon zich niet tussen hemel en goot bewegen. Daaruit trok ze haar conclusies. In een afscheidsbrief aan Strindberg (27 augustus 1901) schreef ze hem dat ze niet langer beledigingen wilde aanhoren waarvan ze niet begreep dat 'een man die in zijn mond kon nemen tegenover een vuile straatmeid - laat staan tegenover zijn vrouw'.

Voor Strindberg stond geen andere weg open dan het 'doden des vlezes'. Met een ascetische levenswijze wilde hij zijn 'zondige' zinnelijkheid onderdrukken. De vrouw bleef hem een onoplosbaar raadsel.

August Strindberg in 1891

Prostitutie

Hedwig de Fontayne, aan de grond in Parijs en verslaafd aan morfine, geeft zich aan prostitutie over om de verdovende middelen te bekostigen. Willem Termeer is een bordeelloper. En het is in *Een liefde* een verbijsterend moment als Jozef van Wilden, nadat hij Mathilde's vader om de hand van zijn dochter heeft gevraagd, de nacht in een bordeel doorbrengt. Prostitutie alom.

Prostitutie was het morele dilemma van de late negentiende eeuw. De houding van de burger tegenover het hoerendom was ambivalent. Enerzijds zocht de man in het bordeel compensatie voor wat hij bij een frigide echtgenote miste; anderzijds zag men de prostitutie als een probleem dat intense schuldgevoelens opriep. Indien er één domein was waar het burgerlijke vooruitgangsgeloof werd ondermijnd, dan was het in de ontaarding van de seksuele ethiek. De woekering van de prostitutie en, daarmee verbonden, de verbreiding van geslachtsziekten op een ongekende schaal in de samenleving, konden de burger tot paniek brengen.

Prostitutie was een vooral stedelijk verschijnsel dat zich voordeed in die plaatsen waar grote groepen mannen geworpen waren die voor kortere of langere duur gescheiden waren van vrouw of familie (soldaten, studenten, zeelui, ‘navvies’, etc). De woekering van de prostitutie was nauw verbonden met de explosie van economische aktiviteit in die eeuw. Steden groeiden als kankergezwellen. De uitbreiding eiste wegen, havens, bruggen, stations. De massale bouwwerkzaamheden creëerden een leger van mannen met geld op zak, maar zonder vaste verblijfplaats, een groep die zich verplaatste zodra het werk was voltooid. Voeg daarbij de enorme expansie van leger en marine en men krijgt begrip voor de regelmatig geuite klacht in die periode dat prostitutie en geslachtsziekten verspreid raakten binnen gemeenschappen die lang in ‘reinheid en onschuld’ hadden gedoezeld.

Anderzijds bracht de ongeremd vrije markteconomie een ongekende sociale misère, zowel op het land als in de steden. Vele vrouwen en meisjes vielen in de kuil van de prostitutie. De resultaten van prostitutie-onderzoek in de Europese (hoofd)steden werden met schrik en paniek ontvangen. Wat de onderzoekers verbijsterde, was het feit dat de prostitutie zich niet beperkte tot de ‘zwervende’ gemeenschappen, maar dat deze zich naar alle delen van de stad had verplaatst. De zaken floreerden: de hoer stemde haar werkzaamheden op kantoortijden af.

Eén van de meest gedetailleerde onderzoeken naar de ‘sociale kwestie’ van armoede en prostitutie werd in Londen uitgevoerd door Henry Mayhew. Zijn bevindingen publiceerde hij in vier delen van zijn *London Labour and the London Poor* (1851/62). Mayhew schilderde een somber beeld van de omstreeks 200 ‘lodging houses’ in het Londen van die periode. Per huis verbleven daar zo'n vijftig mensen. Sommige van die huizen gaven een dak en een bed aan de meest verworden hoeren. Mayhew omschreef die woningen als broeiplaatsen van misdaad en prostitutie. Mannen, vrouwen en kinderen sliepen er zonder scheiding van sekse of leeftijd. Het aantal geslachtsziekten was hoog.

> *‘Indien er één domein was waar het burgerlijke vooruitgangsgeloof werd ondermijnd, dan was het in de ontaarding van de seksuele ethiek.’*

Waar de schrijvers van de negentiende eeuw zich wagen aan schattingen van het aantal hoeren in een stad, is enige argwaan op zijn plaats. Het getal hing sterk af van de tijdgebon-

den omschrijvingen van prostitutie (sommige onderzoekers gingen zover de vrouw die een buitenechtelijke relatie onderhield als hoer te kwalificeren). Mayhew noemde in 1862 een aantal van tenminste 80.000 hoeren in Londen; andere onderzoekers gaven zelfs een beduidend hoger getal. Een dergelijk gegoochel met cijfers weerspiegelt iets van de paniek waarmee het probleem van de prostitutie werd benaderd.

In andere Europese hoofdsteden waren soortgelijke schattingen even indrukwekkend als onbetrouwbaar. In 1872 telde de schrijver Maxime du Camp zo'n 120.000 hoeren in Parijs. In de eerste helft van de eeuw genoot het Wenen van Metternich de reputatie van een Europese liefdesmarkt. Rond 1820 - Wenen telde nog geen vierhonderdduizend inwoners - schatte men het aantal Venuspriesteressen op zo'n 20.000.

In 1890 verscheen in Amsterdam een studie met de opmerkelijke titel *Ervaringen en onthullingen van een middernachtzendeling te Amsterdam*. In zijn studie naar het Amsterdamse hoerendom trekt de zendeling van leer tegen de zedeloosheid in de stad. En zoals het de goede moralist betaamt, bezat hij een gedetailleerde kennis van zaken. De bloemrijke schrijfstijl doet vermoeden dat achter de uiterlijke verontwaardiging een erotisch geprikkelde geest aan het werk is geweest. De anonieme schrijver biedt zijn lezers een fel tafereel van zwakheid en zonde.

Prostituées voor 'Café Stadt Hamburg' in de Oude Kennissteeg. Prentbriefkaart omstreeks 1890. Gemeentearchief Amsterdam.

Tournooi van de zonde

Zoals in alle grote steden concentreerde de prostitutie in Amsterdam zich in bepaalde wijken. De zendeling treedt in zijn boek op als topograaf van de prostitutie. De lezer volgt hem op zijn weg langs de Martelaarsgracht en de Spuistraat naar het centrum van de stad. Hij vervolgt zijn weg langs het Singel tot aan het Koningsplein en via de Reguliersdwarsstraat tot aan het Rembrandtplein. Vervolgens stapt hij door de Halvemaansteeg, langs de Kloveniersburgwal, Nieuwmarkt en Gelderse Kade tot aan de Prins Hendrikkade. Via deze omtrekkende voettocht toont de zendeling zijn lezer het gebied waar in de jaren 1890/1900 de prostitutie tierde.

Het aantal publieke huizen tussen de Warmoesstraat en de Oude-Zijds Voorburgwal bedroeg zo'n twintig en elk huis telde zeker drie hoeren. Aan de Nes lagen veertig huizen die een bed boden aan zeker tweehonderd prostituées en

daarbij zijn de straatmadelieven of de vrouwen die eigen kamertjes bewoonden, niet geteld.

In totaal maakte de zendeling melding van zo'n 140 bordelen in de stad waar zo'n 650 hoeren huisden. Daarnaast had de prostitutie zich verspreid naar publieke gelegenheden. Klanten ontmoetten hun dames in koffiehuizen en bars. Talloze koffiehuizen waren in feite vermomde bordelen. Sigarenwinkels hadden privé-rookkamers ingericht waar mannen lichte vrouwen konden ontmoeten. Soortgelijke vertrekken werden opengesteld in viswinkels, chocoladehuizen, banketwinkels en dameshoedenwinkels! In zo'n kamer vond men meestal een canapé, in sommige gevallen zelfs een bed. De dame en heer konden zich achter de viswinkel volkomen ongestoord onderhouden. Wie zou hen daar van zonde verdenken?

Dansende meiden. Foto G.H. Breitner. Collectie R.K.D.

De manie van de danszaal rond 1890 bood de prostituée een ruim werkterrein, niet alleen om heren te lokken, maar ook om argeloze meisjes voor het toernooi van de zonde te doen vallen. De combinatie van muziek, dans en alcohol brak alle weerstand.

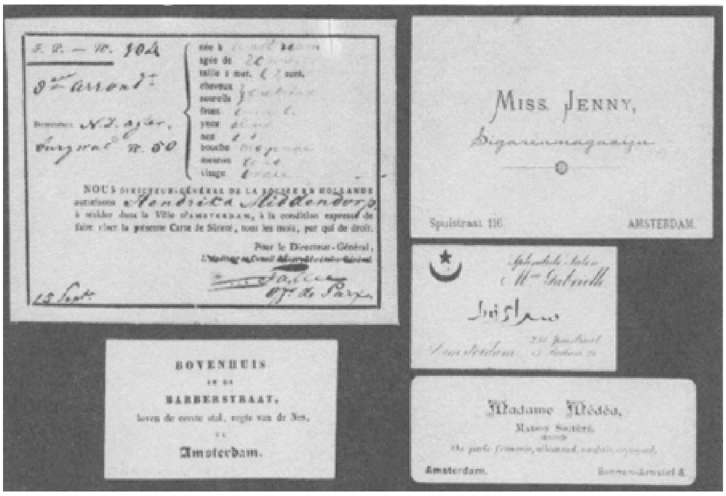
De schrijver maakte zich vooral ongerust over de klandestiene prostitutie, de duistere wereld van tippelaarsters, rendez-voushuizen, hotels, etc. Op die vorm van prostitutie was geen enkele controle mogelijk en juist daar dreigde het grootste gevaar van geslachtsziekte. Daarbij was in alle delen van de stad de gewoonte ontstaan om kamers voor prostitutie beschikbaar te stellen. In de pers vond men advertenties als deze: ‘Bij een fatsoenlijke weduwe met een dochter wordt een goed gemeubileerde kamer aangeboden met geheel vrije opgang’. Of: ‘Nette lieden stellen op een stille stand voor enkele avonden in de week een gemeubileerde kamer met geheel vrije opgang beschikbaar tot het houden van lessen of iets dergelijks’.

Of de nette weduwe haar dochter als deel van het meubilair aanbood is niet na te gaan. De sleutelwoorden in dergelijke advertenties warén die van ‘de vrije opgang’.

De belangstellende voor die advertentie begreep onmiddellijk waartoe de kamer kon dienen.

De prostitutie tierde niet alleen in sloppen en stegen of in de stilte van een kamer met vrije opgang. De hoofdstad kende haar luxueuze bordelen waar de 'geregeld levende' man plezier zocht. De zendeling beschreef deze figuur als een 'kostganger' in het bordeel. Hij genoot het vertrouwen van de bordeelhouder en over betaling hoefde hij zich geen

zorgen te maken. In vele gevallen genoot de burger krediet bij het bordeel. Hij betaalde maandelijks een vast bedrag. Het bordeel was hem een tweede huis waarin hem alle weelde werd geschonken die hij zich kon wensen. Alles werd aangewend om aan de lusten van de bezoeker te voldoen (de beschrijving van een dergelijk bordeel vindt men in Bordewijks *Rood paleis*[3.]).



Advertenties en visitekaartjes van prostituées te Amsterdam. Uit het Gemeentearchief van Amsterdam

De woekering van de prostitutie was een direct gevolg van de dubbele moraal van het tijdperk. De man cultiveerde het ideaal van een kuise vrouw maar wilde zijn seksuele vrijheid behouden. De prostituée schonk hem daartoe de mogelijkheid. Algemeen werd aanvaard dat de rode paleizen noodzakelijke wijkplaatsen waren die de deugdzaamheid van vrouwen en dochters beschermden.

Die notie was zo verbreid dat Flaubert deze noteerde in zijn *Dictionnaire des idées reçues*. Prostitutie was een noodzakelijk kwaad waarmee het gezin, en daarmee het morele gehalte van de samenleving was gediend. De man eerde zijn Madonna in huis en vierde zijn lusten in een bordeel.

Het stille huwelijk

Tot diep in de negentiende eeuw bleef het huwelijk een zakelijke schikking. Het meisje trouwde niet de verkozen partner, maar werd - in burgerlijke kringen althans - uitgehuwelijkt. Dat liefde zou bloeien vóór een huwelijk werd als poëtisch gedweep verworpen. Liefde werd in het huwelijk geleerd, net zoals een meisje leerde piano te spelen, een kleed te borduren of een paard te berijden. In dat soort schikkingen was de omvang van de bruidsschat voor de man van belang. Als hij trouwde, moest hij er in materiële zin beter op worden.

Later in de eeuw raakten dergelijke in essentie autoritaire verhoudingen in onbruik, maar een werkelijke eis van de vrouw tot een huwelijk tussen gelijkwaardige partners werd nog zelden uitgesproken. Zij kende geen keuze dan zich neer te leggen bij de conventie of volledig van het huwelijk af te zien.

In de roman van dat tijdperk is het conventionele huwelijk op dikwijls harde manier veroordeeld. De manier waarop Multatuli in *Max*

Havelaar het huwelijk van Droogstoppel en zijn vrouw beschrijft, is een kras voorbeeld. Het beeld dat ons via de roman van het Victoriaanse huwelijk is overgeleverd is daardoor misschien teveel in het karikaturale getrokken. In hun privé-bestaan hadden de Victorianen een muur van stilzwijgen opgetrokken rond de thema's van seksualiteit en erotiek. Dat was de uiterlijke zijde. Betekent het feit dat over seks alleen gefluisterd werd dan ook dat de verhoudingen in het huwelijksleven zo pathetisch waren als latere onderzoekers hebben gesuggereerd?

Een antwoord op die vraag is nauwelijks te geven. Juist door dat stilzwijgen zal het beeld van het huwelijksleven in die periode misschien al te somber gekleurd blijven. De contemporaine bronnen die ons ter beschikking staan, zijn veelal uiterst negatief. En waar het de feministen betreft, was dat ten dele een zwart-wit tactiek waarmee zij hun idealen van emancipatie en gelijkwaardigheid nastreefden. Een voorbeeld. In 1889 verscheen een belangwekkende studie van F. van Goudoever (pseudoniem voor Marie Anderson), getiteld *De vrouw*. In dat werk wordt nauw verband gelegd tussen de emancipatie van de vrouw en de oplossing van het maatschappelijke probleem van de prostitutie. Het eigentijdse huwelijk is door de schrijfster in de meest sombere termen geduid:

> In gegoede kringen is de vrouw vaak, evenals weleer in Griekenland, slechts legitieme kinderen-baarster, huisbewaarster en verpleegster van de man, die er courtisanes en heteren op na pleegt te houden - thans bij ons maîtressen genaamd - en met de weelderige woningen van deze dames zou men in alle grote steden de fraaiste wijken kunnen samenstellen - terwijl de wanverhoudingen in het huwelijk tot allerlei misdaden leiden, als vergiftiging, krankzinnig-makerij, etc.[4.]

De schrijfster ziet maar één mogelijkheid tot de verbetering van het huwelijksleven: de gelijkwaardige positie van de vrouw aan die van de man. Daartoe eist zij dat alle dwaze vooroordelen in de opvoeding uit de weg geruimd worden. Als het meisje gelijke kansen zou krijgen in het onderwijs en als haar de mogelijkheid van een maatschappelijke loopbaan werd geboden, dan zou daarmee niet alleen het huwelijk zijn gediend maar ook een definitief einde worden gemaakt aan de ‘noodzaak’ van de prostitutie.

> *‘Traditionalisten stemden in met de gedachte van Tolstoj dat het feminisme een teken was van sociale degeneratie.’*

De taak van het moederschap

Marie Anderson stond niet alleen. Talloze critici van de seksuele moraal van dat tijdperk suggereerden dat de woekering van de prostitutie te wijten was aan de crisis in het huwelijksleven. Die crisis was veroorzaakt door de fundamentele ongelijkheid van de partners in de verhouding, door de zakelijke overwegingen die aan de schikking van een huwelijk voorafgingen, door de onwetendheid waarmee een jonge vrouw

het huwelijksbed werd ingestuurd en door de verdorring van haar intellectuele en/of artistieke capaciteiten in een passief bestaan.

Zulke critici waren de tegenstrevers van hun tijd. Traditionalisten stemden in met de gedachte van Tolstoj dat het feminisme een teken was van sociale degeneratie. Het feminisme werd verworpen als gevaarlijk voor de maatschappelijke samenhang. De burger bestreed de notie van de vrije of bevrijde vrouw. De

argumentatie die de Leidse rechtskundige S.R. Steinmetz leverde in zijn boek over *Het feminisme* (1899), typeert het conservatieve standpunt.

Indien de vrouw gaat deelnemen aan het arbeidsproces, dan is daarmee de kracht van de natie ondermijnd. De beroepsarbeid van de gehuwde vrouw kondigt de vervlakking van een volk aan. Waarom? Omdat dan alleen de domsten, zwakken en slappen zich aan het moederschap zullen wijden. Daarnaast leidt het feminisme tot vrije liefde en een explosie van echtscheidingen. De man raakt gedemoraliseerd. Het kind is de dupe.

In het arbeidsproces eist de toenemende specialisering van de man een steeds intensiever preoccupatie met zijn werk. Dat versmalt zijn geestelijke horizon. Voor Steinmetz is het de opgave van de vrouw om een zin voor beschaving in het gezin te brengen. Zij is de stimulerende moeder. Buiten het gezin kan de vrouw geen moeder zijn.

In het proces naar de verbetering van de soort (opnieuw de darwinistische rechtvaardiging voor een angstig-reactionair geschrift) moet het gezin centraal staan. De moeder is de onmisbare katalysator. Het feminisme verstoort dat proces. De vrije vrouw bedreigt het gezonde gezinsleven en daarmee de morele gezondheid van een volk en een land. Voor Steinmetz is de feministe staatsgevaarlijk.[5.]

Een dergelijk betoog was in de late negentiende eeuw verre van uniek. De conservatieve krachten in de samenleving - en die waren talrijk - interpreteerden het feminisme als een vorm van hysterie of ontaarding.

Straf

Een gevolg van de Victoriaanse pruderie was dat een medische oplossing voor geslachtsziekten lang uitbleef - en dat in een tijdperk dat in alle takken van toegepaste wetenschappen grote vooruitgang boekte. Het zou tot 1909 duren voordat Paul Ehrlich, Nobelprijswinnaar in 1908, de organische arseenverbinding salvarsan ontdekte als specifiek middel om de spirocheten te doden. Het schokkende van die late ontwikkeling was, dat deze scheen voort te komen uit onwil om geslachtsziekten te bestrijden. Syfilis was de straf voor immoreel gedrag. Zij die zich tegen dergelijke denkbeelden verzetten en een nieuwe seksuele moraal bepleitten, keerden zich allereerst tegen de christelijke traditie. Zij keerden zich tegen de notie dat seks en zonde zijn verbonden. Het streven naar de bevrijding van eros ging buiten de kerk om en was in de meeste gevallen uitgesproken antikerkelijk. Voor de ongebonden geest was seksualiteit een zaak van individueel geweten en een vraagstuk van maatschappelijk, emancipatorisch belang.

Het belangwekkende van het feministische standpunt was, dat een poging werd ondernomen om het urgente probleem van de prostitutie (en van de geslachtsziekten) in samenhang te brengen met de crisis in het huwelijksleven. Als de vrouw een gelijkwaardige positie naast de man veroverde dan was - zo luidde de redenering - het huwelijk gered en de prostitutie een uitroeibaar kwaad.

5. S.R. Steinmetz, *Het feminisme,*. Leiden 1899, p. 18.

Eindnoten:

1. Het *Occulte dagboek* van Strindberg is geraadpleegd in de Meulenhoff paperback-editie van 1966. Voor alle citaten, zie aldaar.
2. Frans Coenen, *Verzameld werk*. Amsterdam 1956, p. 261.
3. In mijn studie over *Hoeren en heren in de 19de-eeuwse literatuur* (Utrecht 1988) heb ik uitgebreid onderzoek gedaan naar de sociale aspecten van de prostitutie en de weerslag daarvan in de Europese literatuur.
4. F. Van Goudoever (- Marie Anderson), *De vrouw*. Amsterdam 1889, p. 51.

V. De verloedering van een liefde

De literator en de burger

In de beschrijving van het huwelijksleven gingen realisten en naturalisten te werk op een manier van koele, zelfs kille registratie. De kritische - lastig definieerbare - verschillen tussen beide groeperingen doen in deze context niet ter zake. Waar het om gaat is, dat die registrerende literatuur effectief zou blijken in de ondermijning van burgerlijke zekerheden. De toon van de roman waarin conflicten van seksualiteit en huwelijk zijn uitgewerkt, was overwegend pessimistisch. Men denkt aan het werk van Flaubert, Zola, Ibsen, Shaw of Wedekind. Waar in het sociaal-psychologische onderzoek (Havelock Ellis, A. Forel, I. Bloch, Marie Anderson) rond de eeuwwisseling druk en al te opgewonden werd gespeculeerd welke rooskleurige toekomst de bevrijding van het individu uit de ketenen van eros zou inluiden, daar bleef het beeld dat de schrijver van bestaande verhoudingen schetste zowel sober als somber.

> *'Wat de burger bovenal zocht was niet het expliciete detail, maar de alcohol van de suggestiviteit; niet een koele analyse van de realiteit, maar het sentiment van de omfloerste blik.'*

Het belangwekkende van een registrerende literatuur is, dat deze nooit geheel zonder boodschap blijkt (ook al plegen de schrijvers daarvan het tegendeel te beweren). In de roman leidden illegale verhoudingen, huwelijksontrouw of libertinisme tot - vooral voor de vrouw - fatale ontwikkelingen. Het lot van een Emma Bovary of een Anna Karenina gold als een waarschuwing. Tegelijkertijd echter eisten deze schrijvers volledige vrijheid van uitdrukking waar het erotische ter sprake kwam. Zij benadrukten dat op het gebied van de seksualiteit oordelen van goed en kwaad voor de auteur van geen betekenis waren. De schrijver kan alleen registreren, niets aanvaarden of verwerpen. Met passie en/of obsessies is geen dialoog mogelijk. Naarmate de schrijver grotere vrijheid van uitdrukking eiste, groeide in burgerlijke kringen een onrust die zich vertaalde in pogingen de onafhankelijkheid van de schrijver terug te dringen. In Dickens' *Oliver Twist* wordt de figuur van Nancy in de uitgave van 1841 zonder omhaal een prostituée genoemd. In de herdruk van 1867 blijkt die duiding omzeild. Dat was een teken. De talloze vervolgingen van auteurs in Europa werd een dikwijls bittere realiteit.

Als de schrijver zo uitdrukkelijk stelling koos tegen de moraal en mentaliteit van het tijdperk, dan was het welhaast onvermijdelijk dat de burger op die uitdaging zou reageren. Om die reactie te begrijpen, moet men trachten het perspectief van de burger te doorgronden. Wat verwachtte hij van de literatuur en van de roman in het bijzonder? Welke bezwaren opperde hij tegen de romans die hij onder ogen kreeg?

De late negentiende was een in hoge mate erotische periode, een tijdperk dat geprikkeld wilde worden. Aan de ene kant uitte die wens zich in een zucht naar meer informatie, meer romans, grotere openheid; maar daaraan paarde

zich de vrees voor wat te ver zou gaan of de grenzen van het fatsoen overschreed. Wat de burger bovenal zocht was niet het expliciete detail, maar de alcohol van de suggestiviteit; niet een koele analyse van de realiteit, maar het sentiment van de omfloerste blik.

De in toenemende mate onverdraagzame houding van de burger tegenover de literator kwam allerminst voort uit het feit dat hij de waarde van de kunst zou onderschatten. In tegendeel. Hij beschouwde de schrijver als een invloedrijk leraar. Vandaar dat het voor hem van fundamenteel belang was dat de aard van zijn onderwijs van hoog moreel gehalte zou zijn. Het idee dat de burger de kunstenaar in de marge van de samenleving plaatste, was in eerste instantie althans onjuist. De burger respecteerde het woord. Hij eiste een heilzame werking van het boek. Maar wat hij met zorg waarnam, was de ontaarding van de literatuur en - naar zijn idee - de degeneratie van de kunstenaar. Hij wees op het feit dat de Europese literatuur sinds de Romantiek een serie van verdoolde karakters had gecreëerd, een ziekenhuis van melancholieke en immorele geesten. Hij kon een rij van droevige portretten noemen: René, Werther, Joseph Delorme, Emma Bovary, Anna Karenina, Effi Briest, Hedwig de Fontayne, Willem Termeer, Lady Chatterley, enzovoort.

> *'Proal eiste van ouders dat zij de leeshonger van hun kinderen onder controle hielden. Corrupte ideeën verwarden hun denken, prikkelende heelden bezoedelden hun fantasie, grove romans bevlekten hun karakter.'*

Leraren van corruptie

De verdedigende houding van de burger tegen een dergelijke literatuur is getypeerd door Louis Proals substantiële studie *Le crime et le suicide passionnels* (1900). Dat boek sloeg in als een bom en werd onmiddellijk in het Engels vetaald. Proal - rechter aan het hof van appel in Riom - uitte zijn intense angst voor het effect van de literatuur op de samenleving. De ondermijnende macht van het woord zou naar zijn gevoel een hele generatie van jongeren kunnen corrumperen. Louis Proal legde een direct tussen literatuur en misdaad. Bepaalde soorten romans zetten de lezer tot actie aan. Impliciet is daarmee ontkend dat die werken bevrijding of katharsis kunnen brengen. Lezers ontlenen aan romanfiguren 'hun taal, hun gevoelens, hun smaak, hun gewoonten, hun namen, hun manier van kleden, tot aan hun favoriete parfums toe'.[1.] En dat zijn nog maar de uiterlijke aspecten. Lezers raakten de ban van hun helden en heldinnen. Had de eeuw niet een stoet van kwijnende Werthers en droevig-starende Byrons langs zien trekken?

Goethe had gesuggereerd dat jongeren gestimuleerd moesten worden alles te lezen. Proal verwierp dat idee. Hij eiste van ouders dat zij de leeshonger van hun kinderen onder controle hielden. Corrupte ideeën verwarden hun denken, prikkelende beelden bezoedelden hun fantasie, grove romans bevlekten hun karakter.

Musset, Balzac, George Sand en vooral Flaubert waren leraren van corruptie. Maar ook Rousseau, Goethe of Dostojevski hadden 'poëtische kracht' verleend aan de misdaad. Wat was daarvan het sociale gevolg?

> Literaire monsters, schurken, moordenaars, gifmengsters, die in de roman zijn bezongen, hebben monsters voor het gerecht gebracht, schurken die een moord hebben gepleegd (...) ontrouwe vrouwen die hun echtgenoot hebben vergiftigd.[2.]

De literatuur droeg een zware verantwoordelijkheid. Niets minder dan de morele gezondheid van de samenleving stond op het spel.

Ondanks alle pogingen echter om de schrijver via het gerecht ter verantwoording te roepen, kon de burger niet voorkomen dat de roman zich steeds uitdrukkelijker onttrok aan de conventionele ethiek. De schrijver was geen onderwijzer van burgerlijke waarden. Verre van dat. Als hij in zijn werk registrerend te werk ging, dan toonde hij aan dat die waarden vals waren. Realisten en naturalisten schiepen een literatuur van ‘slachtoffers’, van mensen die in een wereld van schijnwaarden en vooroordelen naar de bliksem gaan. En steeds weer blijkt de crisis in het huwelijksleven een oorzaak van hun ondergang.

De literator en de moralist

Op 16 december 1887 verscheen bij C.L. Brinkman te Amsterdam de roman *Een liefde* van de debuterende Lodewijk van Deyssel in een beperkte oplage van 550 exemplaren. De roman sloeg in als de bliksem in een dorpskerk. Bejubeld door een kleine kring van literaire vrienden, werd de naar naturalistisch voorbeeld opgezette roman door de critici verguisd. Ze betreurden de roman als onzedelijk en aanstootgevend.

Over de ontvangst van *Een liefde* zijn de feiten bekend en beschreven. In conservatief-literaire kringen en in de populaire pers werd de roman veroordeeld als bordeelliteratuur, als een product van de *école pornographique*. Een dergelijke kritiek kan worden afgedaan met een passage uit een brief van Alphons Diepenbrock aan zijn vriend Aegidius W. Timmerman. De roman had hem getroffen als een uiterst fatsoenlijk werk en ‘je moet een idioot of een hoerebaas zijn om dat boek onzedelijk te vinden’.[3.]

Toch kan niet alle negatieve kritiek zonder meer worden verworpen. Van Hall schreef in De Gids dat hij vermoedde dat de jonge auteur uit was geweest op een *succès à scandale*. Het oproer bewerkstelligde in ieder geval dat de roman binnen twee maanden was uitverkocht. Het lijkt mij dat Van Deyssel er bewust op uit was zijn lezer met een onverbloemd taalgebruik te schokken.

Lodewijk van Deyssel. Foto: G.H. Breitner, 1889

Vanwege het tumult over de publikatie van de roman weigerde Brinkman een tweede druk uit te brengen. Scheltema en Holkema namen het kopijrecht over, maar vroegen de auteur het werk te kuisen. Opmerkelijk genoeg was Van Deyssel daar zelf al mee begonnen. Naar het schijnt had Frans Eerens hem daartoe overgehaald. Volgens de laatste zou de dikwijls mis-

plaatste grofheid de roman aan suggestiviteit doen verliezen. En juist in (erotische) suggestiviteit toonde Van Deyssel zich naar mijn gevoel een waar meester - ik kom daar nog op terug.

De wens een tweede druk op de markt te krijgen en esthetische overwegingen brachten Van Deyssel ertoe een aantal passages te wijzigen, te schrappen of te ‘verschonen’. Een wending als ‘zat te geilen als een gek’ werd omgezet tot ‘zat haar met verlangen te bekijken’, etc. Naar mijn mening vormt de gekuiste versie een krachtiger innerlijke eenheid dan de oorspronkelijke. Maar dit terzijde.

Van Deyssel werd bovenal grof taalgebruik verweten (zoals D.H. Lawrence later een proces werd aangedaan vanwege het *fuck/shit* van *Lady Chatterley's Lover*) - aan de essentie van de roman, aan de ‘boodschap’ zo men wil, ging men echter voorbij. Misschien was dat het geval omdat in de roman vooral de vraag wordt gesteld naar de weinig verheffende rol van de man in het huwelijk. De man is in de roman de uiteindelijke schuldige aan het falen van de liefde.

Daaruit komt een intrigerende vraag voort. Hoe verhoudt zich het werk van de naturalistische schrijver tot het denken van de moralist ten aanzien van het huwelijksleven? Laten we opnieuw onze Amsterdamse ‘middernachtzendeling’ aan het woord. In zijn onderzoek naar de prostitutie in de hoofdstad wijst deze op het vrijwel algemeen aanvaarde verschijnsel dat mannen voor hun huwelijk vaak langdurige relaties onderhouden met hoeren en/of minnaressen. Terwijl de jonge vrouw alleen het taboe van de erotiek kent, zoekt de jonge man het seksuele plezier.

> *‘Het ironische is dat het werk van naturalistische schrijvers dat door tijdgenoten maar al te dikwijls als zedeloos of pornografisch werd verworpen, dicht kan grenzen aan de opstelling van moralistisch gezinde denkers.’*

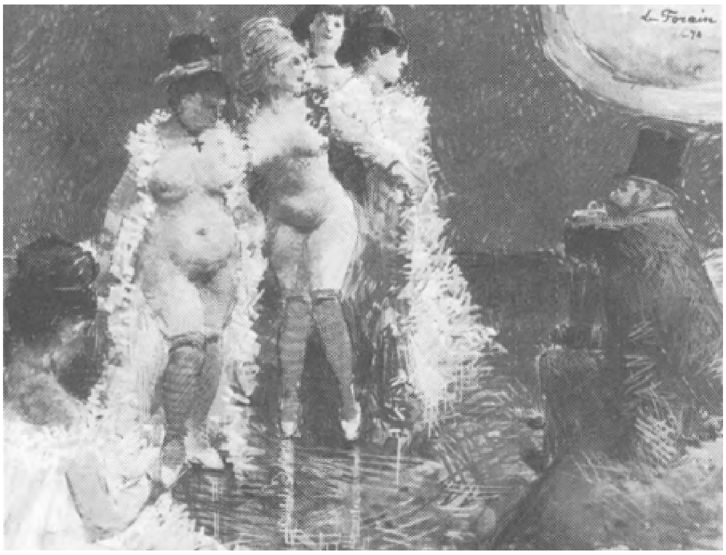
Volgens de zendeling is het effect van die ontoelaatbare situatie noodlottig op het latere huwelijksleven. De maagdelijke vrouw vindt een doortrapte smeerlap in haar huwelijksbed:

> Welk een indruk moet zo'n huwelijk op een vrouw maken, als zij jong is en een man ouder dan zij haar in zijn machteloze armen neemt, om haar met de vuile liefkozingen te overladen, die hij bij de zondige vrouwen der prostitutie geleerd heeft. En die liefkozingen moet zij zich laten welgevallen, zij, die de dag voor haar huwelijk nog geen dubbelzinnige scherts mocht blijken te verstaan... Met een verheven moed draagt de vrouw dan de ketens, die de maatschappij haar zo onverdiend oplegt, en terwijl zij altijd nog vastgeklonken aan het walgelijke wezen, dat door de wet als haar meester wordt erkend, zich meer en meer van hem verwijdert, gaat hij opnieuw de huizen en vrouwen opzoeken, waar hij de beste jaren van zijn leven heeft doorgebracht.[4.]

Het gehele thema van Van Deyssels *Een liefde* is hier in de kern vastgelegd (men denkt bijvoorbeeld aan Jozefs bijna gewelddadige pogingen om Mathilde tijdens de huwelijksreis in de trein te bezitten).

Het ironische is dat het werk van naturalistische schrijvers dat door tijdgenoten maar al te dikwijls als zedeloos of pornografisch werd verworpen, dicht kan grenzen aan de opstelling

van moralistisch gezinde denkers. De benadering mag dan totaal verschillen, de conclusie blijkt dikwijls vergelijkbaar.



Jean-Louis Forain, 'De klant'

Verlangen en ontgoocheling

Het burgerlijk meisje van de negentiende eeuw musiceerde. Het was een manier om de grenzeloze leegte en lengte van haar dagen te vullen. Het vermogen piano of clavecimbel te spelen getuigde van een goede opvoeding. Omdat haar contact met de buitenwereld beperkt was - zij moest immers tegen 'slechte' invloeden worden beschermd - ontmoette zij jongemannen op gezellige, muzikale avonden die door haar ouders werden georganiseerd. Huwelijken kwamen door of dankzij de muziek tot stand.

Van Deyssels *Een liefde* levert daar een mooi voorbeeld van. De verhouding tussen Jozef en Mathilde zoals die is beschreven door Van Deyssel is in alle opzichten conventioneel te noemen. Jozef is dertien jaar ouder dan zijn geliefde en waar het de seksuele achtergrond en opvoeding betreft, bestaat er een immens verschil.

Mathilde van Stuwen is grootgebracht door een liberaal-katholieke vader (haar jong gestorven moeder was van een strenger geloof en Mathilde zelf neigt naar het dweepzieke), maar dat houdt geenszins in dat zij in erotisch opzicht een bevrijde vrouw zou zijn. Verre van dat. Ook Mathilde is opgevoed met het taboe van de seksualiteit.

Jozef en Mathilde zijn jeugdvrienden. Zodra Mathilde in de relatie de eerste tekenen van seksueel ontwaken toont, reageert Jozef ver-

schrikt. De vriendschap verkoelt. Kort daarop wordt Mathilde door haar vader naar een Belgische kostschool gezonden. Over erotiek wordt daar met de meisjes niet gesproken. Mathilde zelf houdt zich verre van de verboden praatjes die onder de leerlingen de ronde doen. Seksualiteit is voor haar een domein van angstige dromen waarin 'slechte' vrouwen opdoemen als demonische verschijningen.

Nadat Mathilde de school heeft doorlopen, leidt ze een bestaan dat typisch was voor jongedames van haar klasse. Zij volgt geen verdere opleiding en een maatschappelijke loopbaan is uitgesloten. Mathilde tekent en musiceert om de tijd te doden. Ze droomt van liefde en van een eigen huis en haard. Haar bestaan blijft geborgen. Ze is beschermd tegen armoede, kwaad en seks.

Tegenover die jongedame nu verklaart Jozef zijn liefde in een scène die men als literair topos kan duiden, een fictief tafereel dat een sociale werkelijkheid weerspiegelt die ik in het hoofdstuk 'Muzikaliteit en seksualiteit' heb geschetst.

Mathilde en haar vader hebben een gezellige avond voor vrienden en bekenden georganiseerd. Men converseert, drinkt een glaasje, de aanwezigen horen een voordracht en luisteren naar een lied. Vervolgens wordt Mathilde gevraagd iets op de piano te spelen. Ze was op die vraag voorbereid. In voorafgaande weken had ze vlijtig op de 'Sonate pathétique' geoefend.

Jozef krijgt het voorrecht de bladen om te slaan. Mathilde legt zoveel overgave en gevoel in haar spel dat Jozef, de door de wol geverfde burger, volledig van zijn stuk raakt. Fluisterend verklaart hij haar zijn liefde. Voorlopig gaat het mij alleen om het inhoudelijke aspect van deze passages (over de erotische suggestiviteit van beschrijving kom ik zo meteen te spreken). Voor Mathilde was muziek altijd een list geweest om de aandacht van Jozef te trekken. De hartstocht van haar spel schiep een atmosfeer van vertrouwelijkheid tussen beiden. Ze spraken over composities waarbij hij haar (en de wending typeert de relatie) verklaarde 'welke hartstochten of welke gedachten die en die melodie uitdrukten'.

Niettemin komt de liefdesverklaring onverwacht - voor Mathilde, maar zeker ook voor Jozef, die door de muziek voor één moment door waarachtige emotie wordt overmand. In de roman van de late negentiende eeuw heeft alleen muziek de macht om door de dikke huid over mannelijke rationaliteit en maatschappelijke conventie heen te dringen.

Angst en verwachting

Het eerste deel van *Een liefde* siddert van onderdrukte erotiek en begeerte. Muziek is hier belofte: de belofte van seks. In dat deel over het verhaal vormt de liefdesverklaring van Jozef het centrale moment van waaruit Mathilde terugkijkt naar haar jeugd en vooruitdroomt van die intens begeerde en tegelijkertijd gevreesde eenwording met haar geliefde.

> *'Het eerste deel van* Een liefde *siddert van onderdrukte erotiek en begeerte. Muziek is hier belofte: de belofte van seks.'*

De droom van verwachting is zoet. Als zij op een nacht, te onrustig om te slapen, vanuit de hoogte van haar slaapkamer over de stille straat tuurt, dan meent ze in de verre, onderdrukte stadsgeluiden klanken van zalige bevrediging te horen. Van Deyssel toont zich hier een meester van de suggestieve beschrijving. Het onbestemd erotisch verlangen van Mathilde is geprojecteerd op de nachtelijke akoestiek van de stad. Mathilde was volslagen onvoorbereid op het huwelijk. De dromen van zoetheid slaan dikwijls om in angstige visioenen. Ze is onzeker over haar eigen gedrag in de verhouding. Hoe

moet zij zich tegenover haar minnaar opstellen? Hoe ver kan ze gaan in het spel van liefkozingen? Mathilde weet dat het fatsoen terughoudendheid van haar eist en dat ze Jozef tot geduld moet manen. Het idee van geslachtelijk verkeer brengt haar volslagen in verwarring. De vragen kwellen haar, maar er is niemand met wie ze durft te praten. De onzekerheid van de liefde maakt Mathilde tot een hypernerveus wezen. Haar gevoelens voor Jozef blijken een kwellende ervaring. Erotisch verlangen, seksuele onwetendheid en de voorschriften van het fatsoen (seksualiteit als taboe) maken het leven van de jonge vrouw tijdens de periode van de officiële verloving in hoge mate bewogen. Haar fantasieën nemen groteske vormen aan. Niettemin hoopt ze dat de liefde haar zal bevrijden uit een eng bestaan. De botsing van droom en werkelijkheid zou volgen. De ontgoocheling kon niet uitblijven.

En Jozef? De weg van de man naar het huwelijk was een heel andere. Jozef is aanzienlijk ouder dan Mathilde, hij is een gerijpt man en enigszins uitgekeken op zijn avontuurtjes in het geniep. Hij verlangt ernaar de sloffen van een huwelijk aan te trekken en tegelijkertijd te snoepen van Mathilde's frisse jeugd. Hij wil een ‘rustig leven hebben en een vriendelijke goede geile wettige vrouw’ (in de gekuiste versie van de roman vervalt het woord geil). Naar buiten toe een goede huis- en gastvrouw en onder de dekens een jong lichaam, dat zijn de eisen die de burgerlijke Jozef aan zijn Mathilde oplegt.

Mathilde leert de ware Jozef niet kennen. Zijn karakter blijft haar een geheim. Hij leidt een gemakzuchtig bestaan in een effectenkantoor dat hem door zijn vader is nagelaten. Met vrienden praat hij over politiek, geld en vrouwen, hij bezoekt zo nu en dan een bordeel en deelt het bed met zijn huishoudster. Zijn gevoelsleven is grof. Aanvankelijk voelde hij weinig voor Mathilde, erotisch liet ze hem koud. In eerste instantie voelde hij ‘nooit zelfs trek om haar te naayen’ (in de herziene versie is deze zin geschrapt). In zijn contact met vrouwen heeft Jozef alleen de wellust gekend.

William Holman Hunt, The Awakening Conscience' (1853)

Maar langzaam begint Mathilde een andere begeerte in hem te wekken. Zijn beurse verstand poogt dat verlangen in woorden uit te drukken. Hij zoekt een hogere, een meer edele wellust. Hij wil in de echtelijke omhelzing ook hart en ziel van de vrouw binnendringen. Mathilde schijnt hem een heilig bezit toe. Het aspect van controle blijft in zijn denken domineren. Zelfs zijn meer 'verheven' dromen zijn

uitgedrukt in termen van lichamelijke dominantie.

Mathilde's pianospel brengt hem buiten zichzelf. Muziek brengt een ‘erotische omwenteling’ teweeg, maar de klanken spreken meer tot het lichaam dan tot het hart van de man.

Het is tekenend dat de banaliteit van Jozefs gevoelens vrijwel onmiddellijk weer de overhand nemen. Hij blijft met zijn huishoudster slapen. De avond dat hij de stap ondernam om Van Stuwen om de hand van zijn dochter te vragen, eindigt in het gezelschap van beschonken vrienden en ten slotte in het bordeel van moeke Martius. Kort daarop bevestigen burgemeester en pastoor het huwelijk van Jozef en Mathilde.

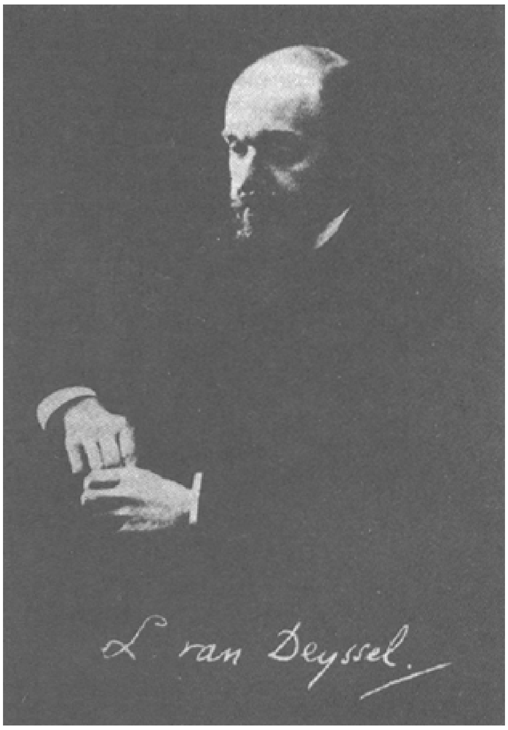
Het is niet verbazingwekkend dat de verwijdering tussen beide partners vrijwel ogenblikkelijk plaatsvindt. Mathilde blijkt teleurgesteld in haar verhitte verwachtingen van een huwelijksrelatie. Ze was het huwelijk ingetreden met een hart vol onbestemde emoties en een man die ze vrijwel niet kende. Haar lichaam geniet niet van datgene wat ze zo heimelijk had begeerd. De huwelijksreis is haar een kwelling.

Wat volgt is een troosteloos proces van ontgoocheling en berusting (in de roman van de late negentiende eeuw keert het thema van de mislukte huwelijksreis dikwijls terug: huwelijken die op valse en/of zakelijke gronden zijn gesloten, huwelijken waarbij de vrouw volslagen naïef de nacht wordt ingezonden, falen al tijdens die Reis aller Reizen).

Muziek als structuurprincipe

Het is belangwekkend dat Van Deyssel in dat eerste deel van zijn roman de muziek als structuurprincipe hanteert. Als de klanken in het eerste hoofdstuk voor Mathilde de belofte van liefde suggereerden (en voor Jozef die van seks), dan symboliseert dezelfde ‘Sonate pathétique’ aan het slot de ontluistering van alle verwachtingen.

In hun nieuwe huis aan de Herengracht organiseren Jozef en Mathilde een partijtje voor vrienden en bekenden. Nog eenmaal speelt zij die sonate van weleer. Maar deze keer staat Jozef niet naast haar om de bladen om te slaan en te delen in de intensiteit van klanken. Nu brengt de muziek beide mensen niet bijeen, maar benadrukt hun gescheidenheid, haar eenzaamheid. In de droom van muziek verschijnt Jozef haar in een pijnlijke illusie van ideale liefde. Uit het gruis van gevoelens verschijnt haar weer de man van wie zij voor haar huwelijk zo koortsachtig had gedroomd.



Lodewijk van Deyssel geportretteerd te Antwerpen, ca. 1905

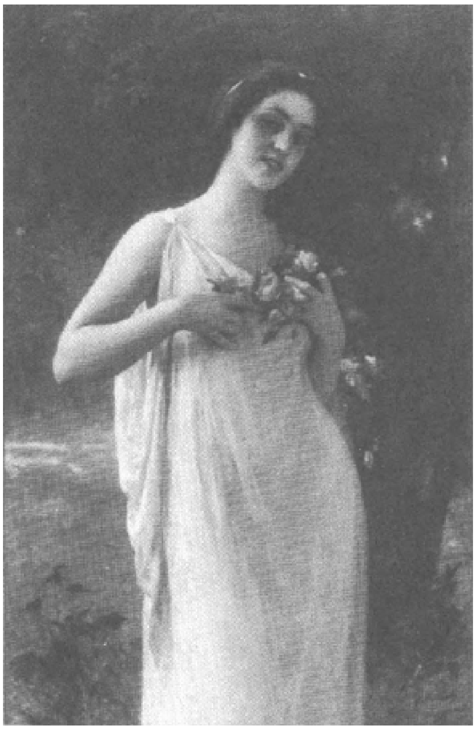
De muziek had een dwaalspoor uitgezet. Haar huwelijksleven kent geen muziek. Het tweede deel van de roman beschrijft de weg van ontgoocheling naar bittere berusting in de relatie. Wat uiteindelijk van de liefde overblijft is weinig meer dan een flauw besef van vriendschap, twee kinderen en Mathildes pijnlijke besef van het feit dat Jozef zijn eigen weg gaat en avontuurtjes buiten het huwelijk zoekt. Mathilde schikt zich in haar lot. Bij Van Deyssel vecht de vrouw niet voor bevrijding.

‘Waltzing’ Mathilde

Hoe zal de lezer van 1887 het wezen van Mathilde doorgrond hebben? Zo'n vraag is natuurlijk moeilijk te beantwoorden, maar ik wil er een poging toe wagen. Het is mijn uitgangspunt dat de mannelijke lezer in dat jaar zich vrijwel onmiddellijk (na lezing van het eerste hoofdstuk van de roman) een beeld van Mathilde gevormd zal hebben. Dat beeld sloot aan bij de denkbeelden die hem uit de sociale, darwinistische wetenschappen (al dan niet in gepopulariseerde vorm) bekend waren en bij de iconografie van de vrouw die de beeldende kunsten hem verschaften. Het gaat mij vooral om de volgende scène. We ontmoeten Mathilde om kwart voor elf 's avonds in gezelschap van haar vader. Ze ruimen de rommel op van die gezellige avond waarmee we inmiddels bekend zijn. Vervolgens begeeft Mathilde zich naar haar slaapkamer op de tweede verdieping van het statige burgerhuis.

Zij blijkt in een koortsachtige stemming, rusteloos en opgewonden. Ze loopt haar kamer op en neer. Haar schaduw valt op de gordijnen. Van Deyssel schildert zijn lezer dan een scène die direct ontleend zou kunnen zijn aan een prent uit het Parijs van de symbolisten, een schaduwbeeld van ‘een hoofd met haren in grillige kroes, rechtopsprietend en in kronkelende lijnen, als een ruiker grashalmen zonder kunst op het veld samengebonden zich vermengend, en een openhangend jak, met vage schouder- en taillevorm, als een brede bewegende vaas daaronder’.[5]

Mathilde raakt geobsedeerd door het beeld van haar schaduw. Ze begint een spel. Ze verandert de ruiker en vaas van vorm door haar zwarte haar omhoog te gooien en weer terug op haar schouders te laten vallen.



Charles Amable Lenoir, 'Het bloemenmeisje' (1900)

Een speelse scène? Naar mijn gevoel zal de lezer van 1887 er meer achter gezocht hebben. De negentiende eeuw had de vrouw altijd met bloemen geassocieerd, zo al niet vereenzelvigd. In ontelbare prenten van de eeuw is de vrouw als Flora verzinnebeeld. Zij is lelie, lotus, roos, passiebloem. Maar in de harmonische schik-

king van de ruiker hadden zich de bloemen van het kwaad gedrongen.

Evolutieleer en craniologie hadden - zoals ik eerder beklemtoonde - aangetoond dat de ontwikkeling van man en vrouw in het beschavingsproces gescheiden wegen waren gegaan. De vrouw was vanwege haar functie van procreatie dichter bij de primitieve staat blijven staan. De man droeg de hoge verantwoordelijkheid de vooruitgang en de vervolmaking van de soort te dienen. Die taak werd in gevaar gebracht door de fatale krachten van de vrouw. Minachting voor de capaciteiten van de vrouw werd begeleid door een angst voor haar macht van verleiding. De vrouw die in de vroege negentiende eeuw was verzinnebeeld als de zonnebloem van idealisme, werd in talloze kunstwerken van de late negentiende eeuw tot een orchidee van perversie en lust.

De bloemscène bij Van Deyssel zal voor de lezer van 1887 dan ook meer zijn geweest dan een decoratieve prent in impressionistische stijl. Het tafereel bood die lezer een belofte van passie, zinnelijkheid en begeerte. Mathilde was vrouw en dus een bloem van hartstocht. Achter het zedige en verlegen voorkomen - zo zal die lezer hebben vermoed - brandde een fel, misschien fataal vuur. En dat vermoeden werd wellicht nog versterkt door een scène die Van Deyssel op het spel met bloemen liet volgen. Zo opgewonden blijkt Mathilde dat zij zich aan een wilde dans overgeeft. Ze doet een danseres na. Ze neemt haar rokken op en walst door de kamer, waarbij haar bewegingen steeds grilliger en ongerijmder worden:

> ... zij zwaaide met de vingers, deed haar kanten zakdoekje wapperen, draaide op één voet als een tol en was op het punt naar haar korset te grijpen om voor tamboerijn te dienen bij haar dansen (...) Onwetend wat te doen, stak zij, uitrustende, de haren tussen haar tanden, en onttrok ze weer met geweld aan haar eigen beten. En hijgend neuriede zij melodieën uit de *Juive*...[6.]

De verklaring van die vreugde? Jozef van Wilden had haar zijn liefde verklaard. Wij zullen die dans van Mathilde interpreteren als teken van geluk. Ze is opgewonden en uitgelaten. Het kind is verliefd. Dat komt wel meer voor. Maar wat zal de lezer van 1887 van deze 'waltzing' Mathilde gedacht hebben?

> *'Minachting voor de capaciteiten van de vrouw werd begeleid door een angst voor haar macht van verleiding'*

Orgiastische uitputting

In de sociaal-wetenschappelijke literatuur van de late negentiende eeuw werd de passie voor de dans als typisch vrouwelijk beoordeeld en met een zekere graad van onrust waargenomen. Die danswoede zou immers een oorsprong vinden in de neiging tot hysterie. Deze zenuwziekte werd algemeen aanvaard als een typische vrouwenkwaal ('Ten onrechte,' riep Gustave Flaubert eens uit in een brief aan George Sand, 'ik ben ook hysterisch.'). Men legde een onmiddellijk verband tussen liefde

voor de dans en de seksuele grond van hysterie. De dansende vrouw was een op seks beluste dame.

Rond 1860 verscheen de term ‘nymfomanie’ in de geschriften van seksuologen om een ziekelijk verhoogde geslachtsdrift bij vrouwen te beschrijven. De schilders uit die tijd maakten die ‘ontdekking’ tot hun domein en boden de burger de gelegenheid te gluren in die duistere wereld van koortsachtig opgewonden vrouwen. De schilderkunst in de jaren 1890/1900 toont een onafgebroken reeks van vrouwen die

zich, veelal in gesloten kring, in extase naar een orgiastische uitputting dansen. Voor de lezer van 1887 zal de wilde dans van Mathilde meer zijn geweest dan een uiting van puur geluk. Op zijn minst verdacht hij deze jongedame van een hysterisch karakter. In het slechtste geval van erotische losbandigheid.

Robert Blum, 'De dans' (ca. 1890)

Bij Van Deyssel dragen muziek en dans in hoge mate bij tot de erotische suggestiviteit van het eerste deel van *Een liefde*. De negentiende eeuw was een muzikaal en een erotisch tijdperk. Die samenhang is niet toevallig. De seksuele prikkel die van muziek kan uitgaan is onmiskenbaar: men luistere naar Wagner, men leze Tolstoj. En zolang het seksuele in de samenleving naar buiten toe onderdrukt bleef, werd de muziek in erotische termen geïnterpreteerd.

De populariteit van de dansmuziek bleek een manier om de seks van pruderie vrij te maken. De wals bood de grootste vrijheid. De dansen van de zeventiende en achttiende eeuw, perioden waarin men veel minder bevreesd tegenover de erotiek stond, waren ingetogen en toonden een minimum aan lichamelijk contact. De negentiende eeuw daarentegen walste in omarming. Weber had met zijn 'Aufförderung zum Tanz' (1819) het ritme gevonden. Jozef Lanner en Johann Strauss verhieven de wals tot een wiegend hoogtepunt van erotisch genot.

In de ogen van de moralisten bood de muziek de 'demonische' list van de dans om het lichamelijk contact tussen man en vrouw tot stand te brengen. Muziek ook schonk de 'corrupte' schrijver een sluipweg om thema's van seksualiteit in zijn roman of verhaal te verwerken. Naar mijn gevoel toont Van Deyssel juist daar zijn grote meesterschap. Laten we terugkeren naar die sleutelpassage waar Mathilde met zoveel gevoel de 'Sonate pathétique' speelt.

Slotakkoord

Ze was angstig begonnen, mede omdat Jozef naast haar was komen staan om de bladen om te slaan. Maar naarmate haar spel vorderde, groeide het zelfvertrouwen.

Mathilde's aanslag werd vaster en zuiverder. Jozef raakte overspoeld door de vloed van klanken, door de hartstocht van haar spel:

> Zuiver, zonder één fout, had zij het stuk voleind, zij was vuurrood geworden en transpireerde er van. En onophoudelijk had zij Jozefs warme adem langs haar oor voelen gaan. Zij had gemerkt, dat die al sneller en sneller werd, naarmate zij gelukkiger speelde. Zij zag de bladeren bibberen in zijn hand bij het keeren: eindelijk had ze hem tranen hooren inslikken, ja, zij had het duidelijk gehoord, hij had gehoest om niet te laten merken dat ie huilde. Het laatste blad had zij zelf moeten omslaan, want hij vergat 't,

> en zij wist toen niet eens meer of hij nog wel achter haar stond. Maar toen ze de slotakkoorden had neergestooten in volle vuur, en zij, met een zekere koude door de leden, opstond en zich met een 'dank-je wel' naar Jozef keerde.... had hij heel zachtjes tegen haar gezeid, dat hij zooveel van haar hield.[7]

> *'De intense emotie, de snelle en hete adem van Jozef, de terminologie waarmee Van Deyssel het spel van Mathilde naar een stotend slotakkoord brengt, is geladen van erotische suggestiviteit.'*

In de Nederlandse literatuur is mij geen beter voorbeeld bekend van de list om erotische gevoelens via de middelen van een geheel ander medium uit te drukken. De intense emotie, de snelle en hete adem van Jozef, de terminologie waarmee Van Deyssel het spel van Mathilde naar een stotend slotakkoord brengt, is geladen van erotische suggestiviteit. Het was juist deze orgiastische kracht van klanken die door geesten als Tolstoj of Van Eeden werd gevreesd.

Eindnoten:

1. Louis Proal, *Le crime et le suicide passionnels*. Parijs 1900, p. 421.
2. Proal, p. 458.
3. A. Diepenbrock, *Brieven en documenten*. Uitgegeven door C. Reeser. Den Haag I, p. 142.
4. *Ervaringen en onthullingen van een middernacht-zendeling te Amsterdam*. Amsterdam 1890, p. 167.
5. L. van Deyssel, *Een liefde*. Amsterdam 1887, p. 3.
6. Van Deyssel, p. 6.

7. Van Deyssel, p. 13/4.

VI. De kunstenaar als crimineel

Degeneratie

In het eerste hoofdstuk verwees ik naar het gevoel van spleen als een plaag van eeuwwisselingen. Tegen het einde van zowel de achttiende als de negentiende eeuw klaagden vele geesten over een vermindering van levenskracht en levenswil. Die overeenkomst in psychologische staat blijkt duidelijk als men de analyse van Boswells spleen plaatst naast Max Nordau's poging de geest van de late negentiende eeuw te doordringen. De terminologie mag verschillen, maar het levensgevoel dat is uitgedrukt blijkt eender.

Onder het pseudoniem van ‘The Hypochondriack’ deed James Boswell in The London Magazine (no. XXXIX, december 1780) een poging de uitingsvormen van de spleen te beschrijven. Ik vat zijn woorden hier samen door ze te omschrijven als de ‘Tien Symptomen van Spleen’:

> *‘Hij weet zichzelf zieky maar de rede kan de woeste aanvallen van een zwartgallige verbeelding niet weerstaan.’*

1. De patiënt heeft geen gevoel van eigenwaarde en ziet zichzelf als mislukkeling.
2. Hij voelt zich minderwaardig aan anderen, zelfs aan hen voor wie hij onder normale omstandigheden geen respect zou hebben.
3. Hij is aan wanhoop ten prooi en wordt gekweld door een diep besef van hopeloosheid.
4. De toekomst hangt als een zware, zwarte wolk over zijn dagelijks bestaan.
5. Hij schaamt zich voor zijn ledigheid, maar hij kan daarin geen verandering brengen - slaaf van zijn angsten, is hij niet tot handelen of beslissen in staat.
6. Hij is volslagen koud en onverschillig, tegenover zichzelf, de anderen en de wereld.
7. Hij is in zichzelf gekeerd en heeft geen oog voor de werkelijkheid die hem omringt.
8. Hij kan zich niet concentreren en zijn gedachten vervliegen naar het morbide.
9. Hij is in hoge mate prikkelbaar en opvliegend.
10. Hij weet zichzelf ziek, maar de rede kan de woeste aanvallen van een zwartgallige verbeelding niet weerstaan.

En hoe interpreteerde Max Nordau de geest van de late negentiende eeuw?

In zijn boek *Entartung* (1892) speurde Nordau naar de geestelijke kentekenen van ontaarding. Hij zette daarmee een traditie van medisch denken voort die was ingezet door Bénédict Auguste Morel. In 1860 had deze arts zijn invloedrijke studie *Traité des maladies morales* gepubliceerd. In dat boek omschreef Morel ontaarding als een zedelijke afwijking van het oorspronkelijke type. Ook hij maakte zich ernstige zorgen over de erfelijke gevolgen van ontaarding.

De samenleving - waarschuwde Morel - moet het proces van ontaarding tegen gaan en onderdrukken. Zijn persoonlijke bijdrage was een nauwkeurige beschrijving te geven van de lichamelijke onvolkomenheden waaraan men de ontaarde herkent, zoals de ongelijke ontwikke-

ling van beide schedelhelften, afwijkingen aan de oorschelp (het lelletje ontbreekt of is vastgegroeid, de zoom is niet omgeslagen); scheelziende ogen; een hazelip; onregelmatig geplaatste tanden, enzovoort.

> *'Twijfel kwelt hem. Hij vraagt naar de grond van het bestaan, maar antwoorden ontschieten hem.'*

Waar Auguste Morel zich concentreerde op de lichamelijke uitingsvormen van ontaarding, daar zocht Nordau vooral naar geestelijke kentekenen daarvan. Het derde hoofdstuk van zijn boek is getiteld 'Diagnose'. Zijn betoog heb ik samengevat in de 'Tien Symptomen van Ontaarding':

1. De ontaarde heeft in sommige gevallen iets kwijnends, in andere is hij ziekelijk overdreven.
2. Hij mist de zin voor zedelijkheid en recht. Voor hem bestaat er geen wet, geen fatsoen, geen schaamte. Hij wordt gedreven door morele waanzin.
3. Aan die morele waanzin paart zich een ongehoorde zelfzucht en een hoge graad van impulsiviteit, d.w.z. het onvermogen zijn aandriften te onderdrukken.
4. Hij is overgevoelig, prikkelbaar en emotioneel. Hij wordt sterk bewogen door de kunst en dan bovenal door de muziek.
5. Moedeloosheid kwelt hem en niet zelden vervalt hij in een zwartgallig pessimisme. Hij vreest de mensen en de maatschappij. Waanvoorstellingen van ondergang en verdoemenis achtervolgen hem. Hij walgt van zichzelf, van zijn eigen vrees en lafheid.
6. Hij is niet tot handelen in staat. Zijn passiviteit verdiept zich tot een intense en willoze verveling.
7. Hij is een dromer die zich niet kan concentreren - zijn gedachten vervliegen naar het onbestemde.
8. Twijfel kwelt hem. Hij vraagt naar de grond van het bestaan, maar antwoorden ontschieten hem.
9. Hij verwerpt alle sociale verhoudingen en zoekt verandering - niet zelden revolutie. Hij noemt zich idealist.
10. Hij neigt tot het mystieke.

Misdadig

De overeenkomsten in Boswells analyse van spleen en Nordau's beschrijving van ontaarding zijn treffend. Er zijn natuurlijk verschillen. Bij Nordau ligt sterker nadruk op een onmaatschappelijke houding. En daarnaast is de overgevoeligheid voor muziek beklemtoond als een symptoom van ontaarding. Boswell maakt daarvan geen melding. Sterker: de geneesheren in de late achttiende eeuw schreven het genot van muziek juist voor als een middel om van de spleen bevrijd te raken (lees bijvoorbeeld Matthew Greens gedicht 'The Spleen', 1737, een werk dat grote reputatie genoot en werd bewonderd door o.a. Thomas Gray en Pope). In de loop van een eeuw waren de status en interpretatie van muziek dus fundamenteel veranderd.

Nordau beschreef de geestelijke kentekenen van de ontaarde zoals hij die in zijn tijd meende te onderscheiden. Zijn aanval - en het gaat hier om een aanval - was direct gericht op wat hij de ontaarding in de kunst noemde. De symptomen van ontaarding zijn ontleend aan het Parijse kunstgebeuren van die periode.

Diezelfde symptomen blijken opmerkelijk nauw aan te sluiten bij Emants' psychologisering van Willem Termeer in *Een nagelaten bekentenis*. Termeer is de verteller van een benauwende zelf-analyse, een biecht, een bekentenis - maar bovenal: van een roman. *Een nagelaten bekentenis* is een kunstenaarsroman. Termeer is neurasthenisch, gestoord, misdadig,

maar ook - en daardoor - kunstenaar. Die spanning van creativiteit en misdaad is, zoals we later in dit hoofdstuk zullen zien, niet uniek voor deze specifieke roman.

Het schijnt dat Emants van 1889 tot 1894 aan *Een nagelaten bekentenis* heeft gewerkt en de roman verscheen twee jaar na de publikatie van Max Nordau's studie. Heeft Emants het werk/de werken van de Duitse schrijver gekend? Het lijkt waarschijnlijk, maar is niet direct aantoonbaar.

Noch in de opstellen noch in de brieven van Emants heb ik de naam van Nordau aangetroffen. In zijn levensbeschrijving van Emants maakt Pierre H. Dubois geen melding van de auteur, en Boerwinkel in zijn lezenswaardige studie over *De levensbeschouwing van Emants* beklemtoont alleen de invloeden van Schopenhauer en Hartmann (denkers met wie Emants naar mijn gevoel minder gemeen heeft dan wel wordt aangenomen).

Toch zijn er redenen om te veronderstellen dat Emants het denken van Nordau geassimileerd heeft. Niet alleen was hij gedegen op de hoogte van Duitse literaire en wijsgerige ontwikkelingen, maar bovendien blijkt dat Nordau rond 1890 in Nederland een gewaardeerd, d.i. vertaald, auteur was geworden. In 1885 verscheen *De leugens der maatschappij*, in 1890 de roman *De ziekte onzer eeuw* en in 1894 *Ontaarding* (vertaald door Maurits Smit die in een voetnoot op p.220 de voormannen van De Nieuwe Gids tot de Nederlandse ontaarden bestempelde!).

Daar komt nog bij dat de leugens waarop Nordau de maatschappij betrapte, in afleveringen op de markt waren gebracht door de Haarlemse uitgever W. Gosier. Dezelfde uitgever had de vroege werken van Emants: *Goudakker's illusiën, Langs de Nijl* en *Monaco* gepubliceerd.

Er is dan ook alle reden aan te nemen dat Emants het werk van Nordau heeft gekend. Willem Termeer is in alle opzichten de ontaarde figuur die door Norden geschetst was. Emants moet dat beseft hebben. Waarom treft men bij Emants dan toch geen enkele verwijzing naar Nordau? Zou het kunnen zijn dat Emants, die zo overgevoelig was voor kritiek, die altijd zo overtuigd was van eigen gelijk, het moeilijk vond rechtstreekse ontleningen te bevestigen?

Het verdoezelen van invloeden, het weg- en onderdrukken van bewondering voor vakgenoten en rivalen, zijn elementen van dat fascinerende domein van de creatieve wedijver. Zou het kunnen zijn dat het zwijgen van Emants over het werk van Nordau een verzwijgen impliceert? Emants stond in vele opzichten alleen in het literaire gebeuren van zijn tijd (in Nederland althans): daarin ligt tegelijkertijd de oorzaak van zijn trots en van zijn overgevoelige prikkelbaarheid.

Aftakeling

Nordau's werk - het spreekt vanzelf - was niet uniek. De auteur wist op rake wijze een sfeer van denken op te roepen die tot het fin de siècle behoort. En in die sfeer past het beeld van de literator als maatschappelijk geneesheer-psycholoog. De literator zocht en vond inspiratie in de medische wereld. En in de medische wetenschappen en psychiatrie was het onderzoek naar geestesziekte, degeneratie en verslaving met kracht ter hand genomen. Daarmee raakte een reeks van nieuwe inzichten verspreid. Tot diep in de negentiende eeuw bijvoorbeeld meende men dat alleen de vrouw aan

hysterie leed. Maar in de jaren dat Emants aan zijn roman werkte, werd dat idee ondermijnd. In 1890 publiceerde J. Roubinovitsch een studie met de uitdagende titel *Hystérie mâle et dégénérescence*. Emants volgde de ontwikkelingen in de medische wetenschappen. Willem Termeer is een typisch produkt van het denken van die jaren.

Nordau beschreef de aftakeling en ontaarding van de man. Zijn boek is één lange klacht over verzwakkende mannelijkheid, over een verlies aan oorspronkelijke vitaliteit en rationele gezondheid. Een dergelijk betoog moet in de sociale werkelijkheid van de tijd geplaatst worden. In essentie gaat het om een conservatief verzet tegen de emancipatie van de vrouw. De man werd zich bewust van het feit dat zij haar rechten opeiste. Hij moest de vrouw als gelijke naast zich dulden. Naarmate de emancipatie van de één zich krachtiger manifesteerde, werd - in de roman althans - de ontaarding van de ander benadrukt.

Maar hoe staat het dan met Emants? Was hij

niet een vrouwenhater? Heeft hij ons niet - zoals Boerwinkel suggereert - een optocht getoond van ongedurige, wispelturige, dom-geborneerde, geëxalteerde, jaloerse, eerzuchtige, roddelzieke, piëteitsloze, genotzoekende, manzieke en vampierachtige vrouwen? Dat is een mythe die ontzenuwd moet worden. Verderop in dit nummer zal ik daartoe een poging wagen.

Creativiteit en ziekte

De notie dat de normale mens geen scheppende mens kan zijn, is inherent is aan de denkwereld van de Romantiek. Rond de eeuwwisseling werd die gedachte als onomstotelijke waarheid aangenomen. De normale mens, zo klinkt het in André Gide's narrenspel *Moer* (vertaald door Nijhoff), is bezinksel, de grondstof die men vindt op de bodem van distilleerbollen als door het smelten de eigenaardigheden vervluchtigd zijn. Hij is de oorspronkelijke oerduif, een duif ontdaan van zijn bonte veren en van geen andere meer te onderscheiden.

> *'Een optocht van ongedurige, wispelturige, dom-geborneerde, geëxalteerde, jaloerse, eerzuchtige, roddelzieke, piëteitsloze, genotzoekende, manzieke en vampierachtige vrouwen.'*

Wat was dan het beeld van de kunstenaar in die periode? In 1894 publiceerde Tsjechov zijn verhaal 'De zwarte monnik'. De passage waar het mij om gaat is een gesprek tussen de zwarte monnik en een overspannen doctorandus in de wijsbegeerte. De eerste betoogt daar het volgende:

> Mijn vriend, gezond en normaal zijn alleen de middelmatigen, de kuddemensen. Beschouwingen over de nerveuze eeuw, over degeneratie, oververmoeidheid en zo kunnen alleen maar zulke lieden ernstig verontrusten die het doel van hun leven in de tegenwoordige tijd zien, dus kuddedieren (...) Exaltatie, vervoering, extase - alles wat profeten, dichters, martelaren voor de idee van gewone mensen onderscheidt, is vijandig aan de dierlijke kant van de mens, met andere woorden, aan zijn lichamelijke gezondheid. Ik herhaal: indien je gezond wilt zijn, schaar je dan bij de kudde.[1.]

De gehele terminologie is die van het fin de siècle en is ver verwijderd geraakt van het ideaal van *mens sana in corpore sano*. Creativiteit werd geïnterpreteerd als een ziekelijke afwijking of aandoening, als een vorm van zenuwziekte.

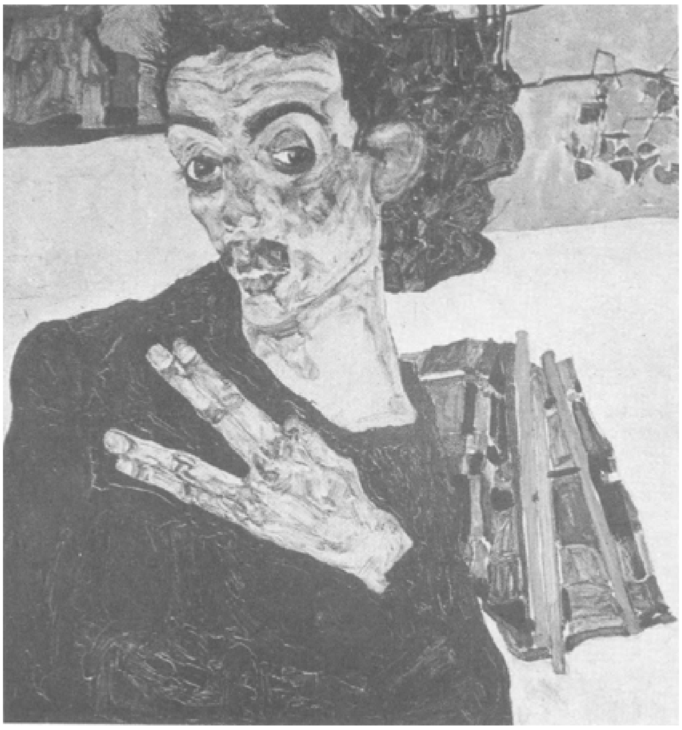
Tegenstanders van de Franse Romantiek al hadden de beweging omschreven als een ziekte, als een vorm van epilepsie (Goethe sloot zich bij dat oordeel aan en Sainte-Beuve herhaalde wat de Duitse meester had geschreven); Hazlitt omschreef het werk van Lord Byron als verziekt en onnatuurlijk; een Barbey d'Aurevilly noemde de literaire produktie tegen het einde van de negentiende eeuw een 'poésie de l'hôpital'; Alphons Diepenbrock beschreef de Franse literatuur van die periode als van een 'schoone ziekelijkheid'; en Van Eedens *Van de koele meren des doods* werd aangevallen omdat het een medisch document zou zijn in plaats van een roman. Men

moet er echter voor waken dergelijke uitlatingen over het 'verziekte kunstenaarschap' van met name de latere decennia van de negentiende eeuw te isoleren van een algemener en maatschappelijk decadentie-besef.

In 1829 al constateerde Thomas Carlyle dat 'time is sick and out of joint'. En steeds

weer werd de medische metafoor van toepassing gebracht op maatschappelijke ontwikkelingen. Men leest er Dostojevski op na, of Nietzsche, Spengler, Nordau, Huizinga, Huxley, etc. (en daarmee is het niet afgelopen: de her-introductie van soortgelijke terminologie in onze late eeuw vindt men bijvoorbeeld in het werk van Konrad Lorenz en dan vooral in *Der Abbau des Menschlichen*).

De late negentiende eeuw stelde de sleutelvragen. Als de maatschappij ongezond en gecompliceerd is, kan de kunstenaar dan als het ware onbesmet zijn werk voortzetten? Kan een verziekte samenleving een gezonde kunst voortbrengen?



Egon Schiele, 'Zelfportret' (1911)

Het antwoord op beide vragen was een duidelijk 'nee'. Gedurende de negentiende eeuw zien we de mythologisering van de zieke kunstenaar. Hoe groter zijn kunst - zo schijnt het in vele geschriften - hoe ernstiger de artiest in lichamelijke of geestelijke zin geleden moet hebben. De scheppende mens werd patiënt.

'Tegenwoordig is iedere artiest min of meer ziek, erg gecompliceerd, neurasthenisch, in sommige baar, in andere pervers.'

Kunst en doodslag

In het hoofdstuk 'De verloedering van een liefde' beschreef ik de angst van de burger dat een 'corrupte' literatuur de degeneratie van de jongeren zou bewerkstelligen. Men legde een direct verband tussen de lectuur van bepaalde romans en misdaad. Die vrees werd ongetwijfeld nog versterkt door het feit dat men vanuit de kunst zelf de schrijver typeerde als een onevenwichtige, gestoorde figuur.

Mijn duiding van *Een nagelaten bekentenis* als een kunstenaarsroman eist hier nadere toelichting. Willem Termeer doet in een roman verslag van zijn verloederd bestaan en de moord op zijn vrouw. Maar eerder al had hij, in een periode van een intense geestelijke crisis, geprobeerd een novelle te schrijven. Waardoor werd hij daartoe gemotiveerd? Wat zette hem aan om naar de pen te grijpen? Willem Termeer zet de pen op papier, omdat hij in zijn verdorven aard de kunstenaar - en dan in specifieke zin: de eigentijdse kunstenaar - meent te herkennen. Het beeld van dat kunstenaarschap formuleert hij in deze termen:

> Al dikwijls had ik me afgevraagd, of de vele abnormaliteiten, waarvan ik me bewust was, niet het kenmerk konden zijn van een artistieke natuur. De tijden, waarin kunstenaars de gezondste, de eenvoudigste, de krachtigste, verstandigste, de edelste kinderen waren van een volk en een tijd, zijn - indien ze ooit bestaan hebben - lang voorbij. Tegenwoordig is iedere artiest min of meer ziek, erg gecompliceerd, neurasthenisch, in sommige opzichten ontoerekenbaar, in andere pervers (...) Zou *ik* met mijn hang naar zelfontleding, met mijn zin voor kunst, misschien een geboren kunstenaar zijn?[2.]

De eerste poging mislukt, de novelle wordt door een uitgever afgewezen. Termeer moet allereerst door het diepst van het ondergrondse gaan (de vergiftiging van zijn vrouw), voordat hij in staat blijkt literaire vorm en uitdrukking te geven aan de intensititeit van zijn walging. De degeneratie van de kunstenaar is hier compleet, hij vervalt van gestoordheid in criminaliteit. Hij schrijft met bloed aan de pen.

Willem Termeer heeft in dat opzicht een criminele kunstbroeder en voorganger gehad. Het beeld van de misdadiger-kunstenaar was al eerder door Emile Zola geschetst.

Aubrey Beardsley, 'Emile Zola'

Zola's *Thérèse Raquin* verscheen in 1868 en veroorzaakte een schandaal (waardoor de auteur op slag bekend raakte).

De roman werd als pornografisch aangevallen. Zola's antwoord was het beroemde pamflet waarin hij de beginselen van het Naturalisme uiteenzette. De roman van Zola beschrijft het troosteloze huwelijk van Thérèse met Camille. Thérèse leeft op als Laurent, een jeugdvriend van Camille, regelmatig op bezoek gaat komen. Zij gaat een heftig-erotische relatie met hem aan. Laurent eist meer. Hij wil haar voor zichzelf hebben, maar Camille staat hem in de weg. De blinde haat die hij voor zijn vriend ontwikkelt, ontlaadt zich uiteindelijk in een brute moord waarvan Thérèse hem niet terughoudt.

Het paar wordt na die moord, waarvan niemand hen verdenkt, achtervolgd door schuldgevoelens. De relatie gaat er aan ten onder.

'Met de bezetenheid van een gestoorde ranselt hij zijn panelen af.'

Voor zijn geestelijke kwellingen zoekt Laurent een uitweg. Hoe? Hij grijpt naar het penseel. Het is de geestelijke ineenstorting van Laurent die hem in staat stelt een serie van ongelooflijk (de woorden van één van zijn vrienden) intense kunstwerken te produceren. Met de bezetenheid van een gestoorde ranselt hij zijn panelen af.

Ook bij Zola blijkt in deze roman de scheppingsdaad gekoppeld aan criminele stoornis. Dit zijn meer extreme gevallen. Van Eeden toont in *Van de koele meren des doods* in de figuur van Ritsaart ook al een kunstenaarsfiguur (pianist) die zijn passies niet kan en/of wil beteugelen. Maar als Van Eeden tegelijkertijd zoveel klemtoon legt op het zuivere kunstenaarschap van Johan, dan lijkt mij dat stellig een poging om de ethische balans te herstellen in het beeld dat het fin de siècle van de artiest had gevormd.

Eindnoten:

1. A.P. Tsjechov, *Verhalen*. Uit het Russisch vertaald door Charles B. Timmer. Amsterdam 1967, dl. IV, p. 333.
2. M. Emants, *Een nagelaten bekentenis*. Amsterdam 1894, p. 73/4.

VII. Degeneratie en frustratie

Zoekende vrouwen

Emants publiceerde de verhalen ‘Dood’ in 1890 en ‘Argwaan’ in 1892. Beide novellen werden in 1892 in de bundel *Dood* bijeengebracht, zij het dat de titels waren gewijzigd in respectievelijk ‘Zwijgen’ en ‘Spreken’. De tweede druk van het boek verscheen in 1916, nu onder de gelukkiger titel *Afgestorven*. In deze uitgave zijn de weinig bevredigende titels van de verhalen weggelaten en zijn deze slechts genummerd.

Een gemeenschappelijke huwelijksthematiek verbindt de novellen. Beide verhalen werden gepubliceerd in de tijd dat Marcellus Emants aan *Een nagelaten bekentenis* werkte en zij werpen een belangwekkend licht op de roman. In het eerste verhaal beschrijft Emants de verkilling in het huwelijk van Johan en Clara van Harden. Johan is een luitenant in het leger, een gespierde man met brede schouders, een sabel, en een krachtig ontwikkeld gevoel voor discipline (‘Een militair denkt niet, maar gehoorzaamt!’). Clara is een broos wezentje, met grijsblauwe ogen in het teer-bleke, blond-gelokte hoofd, lange wimpers en een fijne mond, die haar grote man met een poesachtige vleizucht benadert. Haar voorkomen wordt door Emants met verkleinwoorden aangeduid: bekoorlijk kopje, bevende lipjes, blonde kroeshaartjes, etc. Johan domineert het huwelijk. Hij kent zich het recht toe voor beiden te handelen.

Achtergrond van de novelle is de angst voor een hernieuwd uitbreken van het Frans-Duitse conflict en de vrees dat Johan zal moeten vechten om de Nederlandse neutraliteit te verdedigen. Hij is bereid het vaderland tot de ‘eervolle dood’ te dienen. Die patriottische inzet van haar echtgenoot brengt Clara in verwarring en zij bekent hem in tranen dat ze een beginnende verhouding met een jongere huisvriend heeft onderhouden.

Later in het verhaal zien we Johan een eenzame wandeling door de nachtelijke stad maken. Hij pijnigt zijn hersenen met die ene vraag wat er in hun huwelijk was misgegaan. ‘Zou iedere mens een noodlottige neiging met zich dragen, waartegen geen toewijding der zorgende liefde, geen verzet van het redenerend verstand iets vermag?’[1.]

De vraag die Johan zichzelf stelt, klinkt in vele vormen op in het gehele oeuvre van Emants. In zijn bewonderend opstel over Toergenjev (1880) - de kritische opstellen van de auteur begeleiden zijn vertelkunst - schreef Emants dat waar de hartstocht regeert, het rationele denken ondergeschikt blijft. Strijd is er wel: het verstand begrijpt de impulsiviteit van het gevoel, maar kan dit niet onderdrukken. Waar de hartstocht regeert, daar dient het denken.

Waaraan is ons huwelijk kapot gegaan? vraagt Johan zich af. Hij vindt de volgende antwoorden. Enerzijds is daar het gemis aan rationeel denken bij zijn/de vrouw. En anderzijds beseft hij dat de vrouw door haar beperkte rol de vervulling mist van een maatschappelijke positie. Zijn waardering van het vrouwelijke vermogen is echter gering. Zelfs de meest ontwikkelde vrouw zou niet in staat zijn - zo meent hij - een zuiver logische redenering in toepassing te brengen. Zij besluit met het hart, niet met een klinisch denken. De vrouw is een instictief handelend wezen. Als zij eenmaal doordrongen raakt van de engheid van haar bestaan, kan zij niet langer weerstand bieden aan de eisen van het hart.

Johans inzicht dat een beknotte levenswijze er toe leidde dat Clara opwinding buiten haar huwelijk zocht, brengt geen oplossing. In tegendeel. Het echtpaar ontvlucht de 'verderfelijke' invloed van de stad. In de verveling van een stil dorp rekken zij - als levenloze automaten - de sleur van hun huwelijk.

In dit huwelijk is Johan, de handelende en denkende man, degene die de ontgoocheling ervaart. Clara dacht zich te bevrijden uit de verstikkende kerker van een schoongepoetste huiskamer door de passie te zoeken van een

verhouding met een andere man. In het verhaal is dat de enige manier waarop zij ‘handelend’ optreedt: voor het overige blijft zij een passief, delicaat en biefstukbakkend karakter.

Een burgerlijke femme fatale misschien. Zelfs haar hartstochten blijven ietwat benepen. Maar in diepere zin blijkt daar toch een waarachtige zucht naar bevrijding, een drang naar het vollere leven.

Marionettentheater

In de tweede novelle stelt Emants zijn lezer voor aan Willem Blank, een plichtvaardige ambtenaar bij een ministerie in Den Haag. Hij is gehuwd met Emma, een vrouw die aanmerkelijk jonger is dan haar echtgenoot. Emma wordt beschreven als een mooie vrouw met fijne voetjes, blanke handjes, zwart-fluwelen wimpers en een licht-gebogen neusje (opnieuw die reeks van verkleinwoorden). Willem houdt van zijn vrouw met een ‘instinctieve, leuke hondetrouw’.

> *‘Vroeger gold zelfbeheersing voor het kenmerk van een flink karakter; in onze tijd is iemand, die aan al zijn lusten brutaalweg toegeeft, de held van het ogenblik.’*

Willem is een kalm levende man. Hij is afkerig van socialisten en andere nieuwlichters. Op een avond keert hij geïrriteerd terug van een politieke vergadering waar de ‘apostelen van de toekomst’ met hun banieren hadden gezwaaid, en treft Emma aan in het gezelschap van Siria, een luitenant in het leger. Het paar is verdiept in de lectuur van *Anna Karenine* (Emants' spelling) en Blank wordt door een onaangenaam gevoel overvallen hen betrapt te hebben. Willem noemt zich ‘man van de werkelijkheid’. Hij heeft geen begrip voor de weke passie voor literatuur - het gilde van ‘verhaaltjesmakers’ staat hem niet aan. Zijn wantrouwen wordt mede gewekt door de reputatie van Siria: een weinig eerzuchtig militair, los van zeden, maar een figuur die door zijn gladde en geestige conversatie bij de vrouwen in de gunst staat. Het verschil in karakter tussen Willem en Emma is aldus uitgewerkt: hij is gesteld op precies lopende uurwerken (de klok als symbool van burgerlijkheid); haar ergert die nauwkeurigheid. In termen van muziek: zij veroordeelt de programma-concerten waarvan hij houdt, omdat voor haar ieder stuk muziek een aangepaste stemming vraagt. Voor hem de conventie van de concertzaal, voor haar de psychologie van een individueel ervaren en diep-gevoelde muziek (die psychologisering aan de hand van muziek speelt door het gehele oeuvre van Emants).

Siria en Willem Blank staan in hun denken lijnrecht tegenover elkaar. Wat de laatste het meest ontzet is dat Siria - net als de schrijvers uit die tijd (het burgerlijk protest tegen de literatuur) - alle opvattingen van goed en kwaad, van geluk en ongeluk, schijnt te misvormen en om te keren.

Een indirecte verwijzing naar Nietzsche wellicht. En de volgende passage herinnert direct aan Lermontov's *Een held van onze tijd:* ‘Vroeger gold zelfbeheersing voor het kenmerk van een flink karakter; in onze tijd is iemand, die aan al zijn lusten brutaalweg toegeeft, de held van het ogenblik’[2]. Siria doet in vele opzichten denken

aan Lermontov's Petsjorin. Opnieuw blijkt Emants' grondige kennis van de Russische vertelkunst.

Blanks oordeel over Siria? De militair is een man die niet tot logisch en praktisch denken in staat is. Zijn onmaatschappelijke leefwijze heeft zijn zenuwen ondermijnd. Hij denkt als een vrouw - en juist daarom weet hij de harten van vrouwen te winnen.

De afloop van het verhaal is een ontgoocheling

voor alle betrokkenen. Emma en Siria zijn verliefd op elkaar, maar de verhouding is uitzichtloos. Siria trekt naar Indië en probeert zijn lusteloosheid in een ‘gevaarlijker leven’ te boven te komen. Willem en Emma zetten hun bestaan voort, een bestaan zonder hoop of illusie.

Bij Toergenjev had Emants met instemming waargenomen dat talloze van zijn figuren het leven ervaren als een wrede ontgoocheling. Bij Emants ziet men in deze novellen hetzelfde: de hoofdpersonen zien hun bestaan verzanden maar zij aanvaarden dat gelaten, zij berusten in de mislukking van hun huwelijk. De echtparen leven voort, niet met maar naast elkaar, onverschillig, mechanisch, als figuren in een marionettentheater.

Schijn en werkelijkheid

De essentie van beide verhalen ligt in de breuk tussen schijn en werkelijkheid. De mens kent zichzelf niet, aldus Emants. Hij bouwt zich een beeld op van de eigen persoonlijkheid en die van de ander. Dat beeld botst met de werkelijkheid. Het leven is een ontgoocheling in die zin dat het fantasiebeeld in beide richtingen (‘ik en de ander’) vergruisd wordt. De vrouw, aldus Emants in zijn opstel over Toergenjev, valt in mindere mate ten prooi aan de ontgoocheling, niet alleen omdat zij een irrationeel wezen is, maar ook omdat zij er zelden naar streeft ‘iets te zijn’. In de ogen van hem die haar liefheeft, wil zij slechts de schijn ophouden.

Dat klinkt - aldus geïsoleerd - abstract, om niet te zeggen: onzinnig. Het is dan ook verhelderend een aantal karakteristieken die Emants aan man en vrouw toekent naast elkaar te plaatsen.

De man: georiënteerd op het werkelijke leven; rationeel en redenerend; denkend in abstracties: de mensheid, het vaderland, de plicht, etc.; traditie-bewust; weinig artistiek geneigd.

De vrouw: neemt genoegen met een leven in schijn; irrationeel, emotioneel en instinctief; denkend in termen van het individu, het individuele, het concrete; levend voor hier en nu; kunstgevoelig.

Aubrey Beardsley, 'A portrait of Mrs. Patrick Campbell (ca. 1894)

In beide verhalen zijn de heren goed-bedoelende maar niet-begrijpende, conventionele, ietwat banale echtgenoten die door hun vrouwen zijn bedrogen. Jaloezie is de enige ware passie die, afgezien van de woede dat het ‘eigendomsrecht’ is aangetast, hun dagelijks en plichtmatig bestaan verstoort. De vrouwen bedriegen hun echtgenoten omdat zij beseffen dat hun emoties binnen de benauwende muren van het burgerlijke bestaan verdrogen. Zij geven gehoor aan een fundamentele gevoel, de passie voor het leven (van een Schopenhaueriaanse levensver-

zaking is bij Emants maar zelden sprake). Zij ontmaskeren de leugen van het ‘goede huwelijk’: beide echtgenoten zien de licht-bewolkte hemel van hun tevredenheid met het bestaan plotseling verduisteren. Daaruit spreekt het realisme van Emants. Maar beide vrouwen zijn onmachtig los te breken uit een bestaan dat hen zozeer benauwt. Zijn worden gedesillusioneerd in de hoop leven en liefde te hervinden. Daarin toont zich het pessimisme van de auteur.

> *‘De “werkelijke” wereld van de mannen leidt tot een droog, traditioneel en creatief dor bestaan. In haar “schijn”-wereld verzet de vrouw zich gevoelsmatig tegen een dergelijke onderdrukking van het scheppende, bloeiende en artistieke.’*

Willem Blank verweet de schrijvers van zijn tijd dat zij alle waarden op hun kop zetten. Daarmee heeft Emants zelf de sleutel tot interpretatie van zijn novellen gegeven. Er is hier sprake van een onmiskenbare omkering van waarden. De ‘werkelijke’ wereld van de mannen leidt tot een droog, traditioneel en creatief dor bestaan. In haar ‘schijn’-wereld verzet de vrouw zich gevoelsmatig tegen een dergelijke onderdrukking van het scheppende, bloeiende en artistieke.

De realiteit van de man is die waarin het verstand het gevoel verdooft en daarmee het leven beknot. De schijn van de vrouw is die waarin de redenering aan het verstand ondergeschikt blijft en daardoor wordt leven geschapen. De werkelijkheid verstikt, de schijn doet leven.

Vereenzaming

De betoverende maar ontrouwe vrouwtjes die Emants aan zijn lezer voorstelt, die dames met hun fijne voetjes, handjes, krulletjes, wimpertjes, neusjes en oogjes, vertegenwoordigen meer dan zij na eerste ontmoeting doen vermoeden. In deze novellen associeert Emants het scheppende element in de beschaving met het vrouwelijke; het behoudende element - waaraan we volgens Emants uit traagheid van geest hechten - met het mannelijke. Het zijn juist de ‘verwijfde’ trekken van Siria die hem zo gevoelig voor kunst maken.

Passiviteit betekent zich onttrekken aan de verblindende gang van het dagelijkse leven, zich openstellen voor indrukken en gevoelens; activiteit houdt een zich afsluiten in, een beperkende concentratie op taak en plicht (alle mannen-van-de-daad zijn alleen maar zo actief omdat zij stupide en geborneerd zijn, had Dostojevski in *de Aantekeningen uit het ondergrondse* geschreven - het belang van deze novelle voor Emants' werk zal later blijken).

Als mijn interpretatie van Emants' novellen juist is, dan wijkt hij af van gangbare theorieën en ideeën in zijn tijd die mede beïnvloed waren door het denken van Tolstoj, Strindberg of Wagner. Zij zagen de vrouw als demon die de man tot haar slachtoffer maakt. Vooral Wagner zag in de vrouw de sluwe verleidster. Van *Tannhaüser* tot *Parsifal*, in figuren als Frau Venus, Brunhilde, Isolde of Kundry, had hij de demonische onweerstaanbaarheid van de vrouw en de sidderende aanbidding van de man voor haar macht, tot thema van zijn werk

gekozen. En altijd is daar die drukkende samenhang van mystiek en erotiek waaronder zoveel geesten rond de eeuwwisseling gesteund en gesnikt hebben.

De vraag die Emants in zijn novellen stelde, is relevanter: die naar de mogelijkheid van communicatie in het huwelijk. Niet het overspel staat centraal, maar de vereenzaming: het isolement van de vrouw die, uitgesloten van de maatschappelijke processen, zich gevangen weet in het verstikkend web van een conventioneel huwelijk.

Egon Schiele

De vereenzaming van de vrouw valt samen met een afsterven van het scheppend beginsel in de samenleving. De drang naar bevrijding dwingt haar buiten het sociaal toelaatbare, zij moet de wetten van het fatsoen doorbreken om deze als vals te ontmaskeren. Zo ook de kunstenaar: geïsoleerd en uitgestoten van een op geld en materie beluste samenleving, moet hij de sociale voorschriften trotseren, om de leugens van de maatschappij aan de kaak te stellen. De kunstenaar is een ontaarde, een ‘outcast’ - hij is een Termeer.

De vorming van een kunstenaar

‘**M**ijn vrouw is dood en al begraven’ - aldus begint Termeer zijn bekentenis. De lezer wordt onmiddellijk op de hoogte gebracht: de schrijver van die biecht heeft zijn vrouw vermoord. Het eindstation in de roman is direct bereikt, de auteur nodigt zijn lezer uit hem te vergezellen op een lange terugreis door het dorre landschap van zijn herinneringen.

Emants' roman toont wat inhoud en opbouw betreft belangwekkende overeenkomsten met *Dostojevski's Aantekeningen uit het ondergrondse*. In beide gevallen schrijven de auteurs een bekentenis (Termeer is vijfendertig, Dostojevski's

‘ik’ is veertig) en zij zien terug op een mislukt, laaghartig bestaan. Zij geven blijk van een laf en mensenschuw karakter. Zij schrijven hun herinneringen neer in volslagen afzondering van anderen, luisterend naar de fluisterende stemmen van schuld en eenzaamheid. Zij zetten de pen op papier om loutering te zoeken. In beide gevallen zit de schrijver als het ware in sombere overpeinzing over zichzelf gebogen, stelt zichzelf in staat van beschuldiging en spreekt een vernietigend vonnis uit. Voor hun bekentenis kiezen zij een literaire vorm (een roman en een verhaal) en daarmee richten zij zich naar een auditorium.

Vòòr de optekening van hun biecht hadden beide figuren aan hun treurige ervaringen van het leven in een novelle uitdrukking gegeven, maar in beide gevallen bleven de pogingen zonder succes en de werken werden door de redacties van tijdschriften als onbeduidend teruggestuurd. Pas nadat beide auteurs zijn afgedaald in het diepst van het ondergrondse (Termeer na de moord op Anna, Dostojevski's ‘ik’ nadat hij een wrede verhouding met de prostituée Liza

verbroken had gezien), blijken zij in staat literaire uitdrukking aan hun ervaringen te geven. Deze parallellie kan nog met deze aantekening worden aangevuld: Termeer vermoordt zijn vrouw nadat Carolien, ook al een dame van lichte zeden, zijn bezoeken niet langer op prijs schijnt te stellen.

Over zijn voorkomen licht Termeer de lezer vrij uitgebreid in. Dat kan ook niet anders. Als een bezeten schilder van zelfportretten, probeert hij aan de spiegel de geheimen van zijn verwarde innerlijk te ontlokken. Na de moord op Anna verbaast hij zich over het feit dat zo'n bleek, tenger en onbeduidend mannetje met een doffe blik en een krachteloos geopende mond, tot een dergelijk misdrijf in staat is geweest.

Als puber werd Termeer gekweld door een heimelijke, ongerichte en melancholieke zinnelijkheid en de spiegel weerkaatst dit beeld: een mager gelaat met een fletse, gepukkelde huid, bleek-blauwe ogen en grijs-blonde, sluike haren. De grote openstaande mond met dikke lippen, de dunne en scheve neus, een scheel oog, maken een onplezierige indruk. Zijn kleine gestalte met druipschouders, de knokige vingers en polsen, de uitbuigende knieën, verraden zijn zwakheid.

Een dergelijke uitgebreide beschrijving van lichamelijke onvolkomenheden diende Emants om - naar de wetenschappelijke denkbeelden die in zijn tijd in omloop waren - de degeneratie van Termeer te suggereren. In de roman zijn daaraan bespiegelingen over erfelijkheid en milieu als onderliggende oorzaken van Willem Termeers ontaarding toegevoegd.

Termeer zelf probeert rationele verklaringen te geven voor de emotionele drijfveren van zijn onmaatschappelijke gedrag. Dat zijn naar mijn gevoel de achterhaalde elementen in het verhaal. *Een nagelaten bekentenis* ontleent blijvende waarde als literair werk niet *door* (zoals Emants ongetwijfeld hoopte), maar *ondanks* de wetenschappelijke fundering van de roman.

Zonder de roman een kunstmatige structuur op te willen dringen, lijkt de vijfdeling aantoonbaar:

(1) Een inleiding waarin het slot van het verhaal is vastgelegd.
(2) Het verslag van een eenzaam-zondig bestaan vanaf de puberteit tot de nacht van Termeers dertigste verjaardag. Introductie van twee vrouwen: Mina en de Zweedse pianiste.
(3) De omslag. Termeer zoekt loutering in het schrijven van een novelle en vervolgens de kalme gezondheid van het huwelijk.
(4) De laatste vijf jaar: het huwelijk mislukt, terugval in een verziekte levenswijze. Twee vrouwen: Anna en Carolien.
(5) De moord als aanzet tot het voltooien van en de ‘oplossing’ in de roman.

De morele neergang van Termeer kan men volgen in de beschrijving van verhoudingen die hij met de vier vrouwen in zijn leven heeft gehad. Muziek is daarbij steeds een leidmotief.

Mina

In de tijd dat de zinnen van de jonge Termeer ontwaken - en dat gebeurt laat -, blijken zijn verlegenheid en gelatenheid hem te belemmeren. Maar een glas champagne of een paar maten van Wagner spannen zijn slappe zenuwen en kleuren zijn grijze brein. Dan bekruipt hem de lust vrouwen te pijnigen en te kwellen. Maar ook komt hem soms een zinnelijk-mystiek beeld voor ogen waaruit een vlekkeloos schone gestalte verrijst in kuis gesloten gewaad, die hij aanbidt, 'maar nimmer zal bezitten'. Het seksuele, sadistische en mystieke zijn in de dromen van Termeer verweven.

Mina, de dochter van de schoomeester, is zijn eerste liefde. Zij is een meisje met een blanke hals, melkwitte slapen, poezele handjes, en een zware boezem. Vooral de fluweelachtige, mollige handjes wekken Willems lust en begeerte. Maar tegenover zijn mooie Mina is hij verlegen en afgetrokken. De muziek helpt hem over zijn schroom heen. Een toevallig voorbijtrekkend regiment marcheert op muziek en de klanken schenken hem de driestheid naar Mina's hand te tasten. De sensatie van dat moment, dat brandend voorgevoel van wellust, zou hem zijn leven lang bijblijven. Maar de verhouding tot Mina blijft platonisch, zijn 'beter-ik' overwint, uit fatsoen onderdrukt hij zijn sidderende lusten.

De innerlijke strijd van Termeer is die van twee botsende, elkaar verscheurende werelden: de

ene, de blanke burgerwereld van gezin en kantoor, van redelijke normen en fatsoenlijke moraal, doorzichtig als glas en solide als beton; de andere, een duistere en geheimzinnige wereld, een verboden doolhof, ongekend, liederlijk en sensueel en van onweerstaanbare aantrekkingskracht.

In de periode dat Termeer zijn bekentenis neerschrijft, kijkt hij verbitterd terug naar de lafheid die hem ervan had weerhouden een genot te smaken waarnaar hij zou blijven snakken. In plaats daarvan had hij zijn maatschappelijke plicht beproefd zich te beteren, zijn lusten te temmen en een edeler genot te zoeken. Tevergeefs. In zijn fantasie leeft hij de liefde voor Mina uit: meestal zijn die droombeelden grof sensueel, maar ook bereiken hem visioenen van etherische reinheid:

> Nu eens bekoorde Mina mij als een verleidelijk vrouwenlichaam, dat ik wilde zoenen en bijten, soms ook knijpen en slaan, dan weer had ik graag haar handen, haar hals, ja zelfs haar mond met een sluier bedekt, om alleen in haar ogen te staren, lief te hebben en te sterven.[3.]

Het beeld van de gesluierde vrouw roept herinneringen op aan de beeldende kunst van die periode, aan het werk van Toorop of Bordignon. De gesluierde vrouw, de bruid, als zinnebeeld van kuisheid en reinheid treft men in de literatuur (denk bijvoorbeeld aan het slot van Zola's *Le rêve)* en beeldende kunst rond het einde van de eeuw alom aan.

De dromen van Termeer zijn in tal van opzichten tijdgebonden, illustratiemateriaal voor de cultuurhistoricus. Het zijn niet de traditionele of modieuze, de naturalistische of decadente motieven waaraan de roman zijn leesbaarheid dankt. Deze ligt in de intensiteit waarmee Emants Termeers problemen van onderdrukte eros en van seksuele frustratie heeft weten te suggereren.

De Zweedse pianiste

Noé Bordignon, 'Matelda'(ca. 1890)

Als de verhouding met Mina mislukt blijkt, wordt Termeer schuwer, bang voor vrouwen, afkerig van het gezelschap van mannen. Angstig deinst hij terug voor de strafkolonie, die reusachtige, zwarte machinerie: de maatschappij. Zijn blik richt zich binnenwaarts, hij leeft nog slechts in zijn verbeelding. Onder de roes van drank of muziek geniet hij in zijn dromen alle schakeringen van de liefde - maar altijd volgt de kater van de grijze alledaagsheid. Termeer gaat reizen om de sensatie te zoeken waarvan hij in Franse romans gelezen heeft. Hij

trekt naar Brussel, Parijs en Interlaken. Reizend beseft hij dat een nieuwe omgeving hem niet veranderen kan. Hij is zoals hij is, omdat een mens in de ‘voortdurende wisseling van al zijn bestanddelen (...) overal de onveranderlijke kern meedraagt’. En door die kern is de gang van zijn bestaan gedetermineerd.

Aubrey Beardsely, ‘The lady with the rose’ (1897)

In Zwitserland ontmoet Termeer een Zweedse pianiste. Zijn belangstelling en liefde voor muziek helpen hem het gesprek met haar op gang te brengen en gaande te houden. Haar brede handen stoten hem af (zoals de poezele handjes van Mina zijn lusten hadden gewekt - in handen ziet Termeer de belofte van lichamelijk contact), maar haar tengere gestalte, de blankheid van haar hals en polsen prikkelen een brutale begeerte. Het sierlijke, broze lichaampje, de grote, blauwe ogen, overschaduwd door lange, zijige wimpers, schenken haar voorkomen een etherische reinheid waarvoor hij zou willen neerknielen. De lichamelijke begeerte die vrouw te bezitten paart zich aan een mystieke overgave tot aanbidding: de vrouw is Madonna en lustdier gelijk.

Het verwachte avontuur met de Zweedse pianiste loopt op niets uit. Men heeft Emants (Victor van Vriesland deed dat bijvoorbeeld) wel een vaagheid van karaktertekening verweten. De Zweedse heeft zelfs geen naam. Termeer echter analyseert de duistere gang van de eigen psychische evolutie - en zijn herinneringen groeien buiten proportie tot in het karikaturale. De anderen trekken als schimmen door de schemering van zijn geheugen. De vrouwen in zijn leven (afgezien van Anna) blijven ‘karakterloos’, omdat alleen de herinnering aan een heftig maar onbevredigd begeren in de zinnen van Termeer is blijven natrillen.

Willem keert naar Nederland terug, vermoeid, lusteloos, gefrustreerd. In een zeldzame opflikkering van het gemoedsleven komt het denkbeeld op over zijn misselijk avontuur een novelle te schrijven. Hij wil met de pen getuigenis doen van zijn ellendig bestaan, daarmee hopend opluchting te vinden. Willem schrijft uit een zucht naar zelf-bevrij ding.

Termeers eerste poging tot schrijven mislukt en verbitterd legt hij de pen terzijde, voorlopig al-

thans. Hij is geen kunstenaar, meent hij. Dit besef is begrijpelijk vanuit Termeers gebrek aan zelfrespect, maar ook in meer algemene zin: het is een vernederende en pijnlijke ervaring het eigen literaire werk geweigerd te zien. De teleurstelling te boven, blijft Termeer aan de schepping van een kunstwerk denken.

Oversteegen meent (in Merlyn II, 1964) met zekerheid te kunnen vaststellen dat het manuscript van *Een nagelaten bekentenis* door Termeer in zes dagen na de begrafenis van Anna is geschreven. Dat moet preciezer geformuleerd worden: in die periode voltooit hij het werk aan een roman die hij eerder was begonnen. De moord op Anna vormt de uiteindelijke aanzet tot de afronding van het verhaal en is daarvan zowel de inleiding als het slot.

Wanneer is Willem na de afwijzing van zijn novelle weer gaan schrijven? Een exact antwoord op die vraag is niet mogelijk. Was het wellicht nadat hij het stuk *Artiest* van een zekere Marcellus Emants had gezien? Termeer had in de auteur van dat stuk veel van zichzelf herkend, en dat wekte de lust in hem opnieuw de pen op papier te zetten. Dat hij de drang tot daad heeft omgezet, is met zekerheid uit de tekst te herleiden.

In een lange, nogal abstracte, maar voor Termeer ongewoon open en opgewonden conversatie met dominee De Kanters, had Willem geprobeerd uitdrukking te geven aan zijn diepste denkbeelden. Op zijn kamer teruggekeerd denkt hij met vreugde aan dat gesprek terug. Vervolgens schrijft hij het verloop van de conversatie neer. Het is de vreugde van een auteur die bruikbaar materiaal voor zijn werk heeft gevonden.

Anna

Na de afwijzing van zijn novelle, wordt Willem in de nacht van zijn dertigste verjaardag door berouw over zijn levenswijze overvallen. Een diepe angst voor de gevolgen daarvan kwelt hem en een waarachtig verlangen naar kalmte, zuiverheid en morele gezondheid maakt zich van hem meester. Het huwelijk idealiseert hij als die veilige haven waar hij ‘zijn ellendig scheepje zou kunnen ankeren’.

Termeer zoekt en vindt een verhouding met Anna Bloemendael, de dochter van zijn gewezen voogd in Utrecht. Mooi is zij niet, haar koel gemarmerde huid wekt niet de minste begeerte in hem. Maar de muziek brengt hen dicht tot elkaar. Op een middag dat zij piano speelt en hij, naast haar staande, de bladen omslaat, voelt hij een vertrouwelijkheid tussen hen groeien die hem verbaast en verblijdt. Hij verbeeldt zich haar lief te hebben en weemoed doorsiddert zijn gehele wezen ‘als een verleidelijke muziek’.

In zichzelf spreekt hij Anna toe en fluistert biddende woordjes tot zijn Madonna. Zij zou een noordelijk-koude, Utrechtse Madonna blijken.

Zoals de piano hen tot elkaar had gebracht, zo drijft ook de muziek Willem tot het huwelijksaanzoek. In de schouwburg, tussen twee bedrijven door, speelt het orkest een fantasie op thema's uit *Lohengrin*. Haar antwoord op zijn aanzoek is koel: ‘Ik wil wel, maar ik moet er eerst met mamma en papa over spreken’.

Een ontnuchtering voor Termeer, die in zijn emotie gehunkerd had naar een ‘samen omhoog-zweven van twee zielen, weggedragen uit het vijandige mensdom door de golvingen van een erotische muziek!’[4.]

Voor zijn immorele handelingen heeft Willem Termeer moeten boeten, zijn morele daden storten hem dieper in het verderf. Hij gaat het huwelijk aan met het voornemen en de wil zijn leven te beteren en zich geheel voor Anna op te offeren. Alles zou voor haar zijn: elke gedachte, elke wens, elke daad, elke onthouding. Naar het huwelijk had hij sterke, maar vaag gearticuleerde verlangens - zolang die ongrijpbaar bleven, was de begeerte woest en wild. Maar het verre eenmaal binnen bereik, verliest het zijn aanlokkelijk karakter en valt binnen de sfeer van het alledaagse en de banaliteit. Het huwelijk blijkt een teleurstelling voor beiden.

Na de dood van hun dochtertje (zij was achttien maanden oud) vervreemdden de partners van elkaar. Anna gaat chloraal gebruiken om rust te vinden en Willem wordt uit de slaapkamer verbannen. Hij is tot onthouding veroordeeld. Dat is dan overgebleven van de ‘enige reine, geheiligde, gewettigde, fatsoenlijke liefde in het huwelijk, die ziel van het maatschappelijk leven!’[5.]

Anna is een vrouw met principes. Zozeer, dat het lijkt alsof zij als kind niet met moedermelk is gevoed, maar met voorschriften over fatsoen en burgermoraal. Willem had geprobeerd zijn karakter te verbeteren, een rol te spelen - het blijkt een ondraaglijke opgave voor hem. Hij werpt zich opnieuw op de weg van het kwaad, omdat hij in de deugd slechts schijn, leugen en valsheid bespeurt. Vooral in de 'reine' verhouding tussen Anna en dominee De Kantere - bij wie zij steun vond na het verlies van haar dochtertje (Willem had toen een gevoel van vreugde niet kunnen onderdrukken) - ontmaskert Termeer de deugdzaamheid. Hij associeert de 'goede moraal' met gezapige preken, zelfvoldane manieren en achterbakse bedoelingen.

> *'In daad en woord leeft hij zijn verdorven karakter uit. Als een veroordeelde die weet dat hij eens het schavot zal moeten beklimmen, laat hij zijn bestaan door het noodlot leiden.'*

In die eerste periode tot zijn dertigste jaar zet Willem Termeer zich bovenal neer als slachtoffer van de erfelijkheid en van het kille milieu waarin hij was opgegroeid. Met afgrijzen en angst bespeurt hij de donkere neigingen in zichzelf en poogt zich zonder overtuiging te schikken naar de ge- en verboden van een Victoriaanse moraal.

Na zijn huwelijk ontwikkelt zich de dader, een cynische man die aanvaardt dat hij is zoals hij is. Als zijn morele afgang onvermijdelijk blijkt, dan zal hij daarvan in geschrifte verslag doen. In zijn ontaarde natuur heeft hij de kunstenaar ontdekt. In daad en woord leeft hij zijn verdorven karakter uit. Als een veroordeelde die weet dat hij eens het schavot zal moeten beklimmen, laat hij zijn bestaan door het noodlot leiden. En - als buiten zichzelf staande - volgt hij de benauwende ontwikkeling van zijn leven. In het weemoedig besef alleen te staan, als door donkere muren van zijn medemensen gescheiden, steekt tegelijkertijd de subtiele bekoring van het 'anders zijn', van de artistieke aanleg.

Carolien

In de Boschstraat leiden Willem en Anna een grauw en doelloos bestaan. Termeer walgt van dat kalm en zedelijke leven. Zijn fantasieën van weke verliefdheid en brutaal sadisme keren terug. Alleen de muziek blijft hem bekoren. In zijn leven had de toonkunst hem gestimuleerd, geprikkeld en getroost; de muziek had warmte in zijn koude hart gebracht, hem over zijn verlegenheid heen geholpen, hem tot vrijmoedige daden aangespoord, en zijn fantasie van erotische dromen vervuld.

De seksuele onthouding waartoe Anna hem dwingt, hoopt een gloed van zenuwen op die een uitweg zoekt. Op een mooie voorjaarsmorgen, de melkig-blauwe atmosfeer trillend van melancholie, luistert hij naar het verre gebeier van kerkklokken (opnieuw één van die Romantisch-decadente motieven in het verhaal). Deze geluiden drijven zijn gedachten terug naar het verleden, naar zijn jeugd, en hij beseft maar weinig te hebben genoten van datgene wat hij altijd het sterkst had begeerd. Hij was een afzijdige gebleven, een man die de leegte had geleefd. Terugziend naar de effen, grijze vlakte van zijn bestaan, laait opnieuw die felle begeerte op:

> O, nog eens in mooie vrouwe-ogen te mogen staren, met echte begeerte te mogen zoenen op weke jonge lippen, de druk te mogen voelen van een zachte, warme hand, mijn armen te mogen klemmen om een heerlijke blanke, zich met verlangen gevende gestalte![6.]

De muziek van klokken die zoveel smartelijke herinneringen had opgeroepen, drijft hem tot daden.

> *'Van alle verschrompelde dromen van vurige passie, van volmaakte eenwording van man en vrouw, is een laatste illusie overgebleven: het weelderige lichaam van een hoer.'*

Termeer woont een uitvoering van *Carmen* bij. De wellustige muziek doet een geweldige hartstocht in hem opvlammen. Door zijn toneelkijker ontdekt hij tussen de toeschouwers een bekoorlijk lachend kopje, een blonde Carmencita, dezelfde brutale ogen, een uitdagende mond. Hij weet de moed bijeen te schrapen haar stamelend aan te spreken.

Bizet brengt Willem tot Carolien, een vrouw die hem tegen betaling de lichamelijke verrukkingen schenkt die hij zolang vruchteloos gezocht had. Zij verkoopt hem de leugen van liefde. Van alle verschrompelde dromen van vurige passie, van volmaakte eenwording van man en vrouw, is een laatste illusie overgebleven: het weelderige lichaam van een hoer.

De illusie wordt verstoord als Carolien een andere man gastvrij gaat ontvangen. Termeer vindt haar deur gesloten. Hij bedrinkt zich en besluit niet naar Anna terug te keren. Hij neemt zich voor Carolien al zijn geld te geven en samen het land te verlaten. Op die manier zal hij zich wreken op al die gelukkige en fatsoenlijke mensen in de samenleving.

Hij doolt aangeschoten door de stad en merkt plotseling voor zijn eigen huis te staan. Anna blijkt te slapen. En opnieuw is daar een toevallige omstandigheid. Bij vergissing heeft Anna de deur naar haar slaapkamer niet gesloten. Hij vindt er een volle en nog een kwart gevulde fles chloraal staan. Met een plotselinge koude en nuchtere scherpte beseft hij dat die flessen zijn vrijheid, haar dood, bevatten. Hij dient haar de inhoud van de half lege fles (die hem eerder kwart vol had toegeschenen) toe.

Zeker een uur later opent hij de tweede fles en vult de lepel opnieuw. Nog driemaal - met lange tussenpozen - herhaalt hij diezelfde handeling. De derde maal loopt het vocht uit haar mond terug. Anna is dood. De tergend langzame en doelbewuste manier waarmee Termeer Anna heeft vermoord, toont de diepe haat die hij haar was gaan toedragen.

Precies en efficiënt blijkt de misdaad door Termeer uitgevoerd. Zelfs het merk van de chloraal is hem niet ontgaan: Sirop de Chloral de Follet (of kortweg: Sirop Follet - Antonin Follet was de auteur van een studie uit 1871 waarin praktische aanwijzingen worden gegeven voor het gebruik van chloraathydraat als slaap- en verdovingsmiddel).

Karel van het Reve poneerde eens (Hollands Maandblad, februari 1982) een theorie, volgens welke de hoeveelheid realia die in de literatuur wordt toegelaten in de laatste honderdvijftig jaar steeds groter is geworden. Merknamen worden in literaire werken

van de negentiende eeuw zelden genoemd. Ondanks alle artsen die in het werk van Tsjechov verschijnen, leest men maar zelden een recept dat door hen wordt voorgeschreven. Het maakt de gedetailleerde beschrijving van de moord op Anna in dat opzicht nog opmerkelijker.

Vervreemdingsproces

Na de dood van Anna volgt de praktische afhandeling van de affaire. Termeer ervaart de vreugde dat de dokter - niet zonder wantrouwen - tot zelfmoord besluit en dat de officier van justitie diens rapport aanvaardt. Tijdens de begrafenis voelt hij dat hij voor één keer straffeloos de maatschappelijke wetten heeft weten te trotseren en ontduiken. Dat is zijn overwinning en wraak op een samenleving waarvan de morele voorschriften hem als ketenen om het lichaam hadden geschuurd.

Maar de angsten keren snel terug - niet de vrees voor de justitie maar voor zichzelf. Hij sluit zich op. Carolien durft hij niet langer te bezoeken. Anna - zijn laatste en enige band met de mensheid - is dood en begraven. Hij weet zich van de anderen gescheiden. Hem rest alleen nog zijn roman: hij moet schrijven, zijn hart luchten. Een verslag van ervaringen, eens neergelegd in een mislukte novelle, wordt een biecht. De bekentenis, verontschuldiging en aanklacht van een gestoord man. Het verhaal van een verziekt leven waarin het vervreemdingsproces van de schrijver van het fin de siècle is vastgelegd.

Aan diezelfde thematiek hebben enkele van de grootste Europese schrijvers van de late negentiende en vroeg-twintigste eeuw hun scheppende krachten gewijd - Emants neemt onder hen een waardige plaats in.

Aan het begin van het vorige hoofdstuk wees ik de overeenkomsten in de uitingsvormen van spleen, ennui, ontaarding (of welke terminologie men ook gebruikte) aan het einde van de achttiende en negentiende eeuw. Maar de oorzaak van dat gevoel in beide perioden verschilt op fundamentele manier.

Het spleen van de late achttiende eeuw was vooral een levensgevoel van een aristocratische klasse die taak en positie in de samenleving dreigde te verliezen. De oorzaak van ontaarding tijdens het fin de siècle heeft - in de interpretatie van Emants tenminste - andere gronden. Ondanks Emants' (weinig overtuigende) pogingen het gedrag van Termeer op gronden van erfelijkheid en milieu wetenschappelijk te verklaren, is de diepste oorzaak van Willems ellende dat intense gevoel van seksuele frustratie. De ontaarding van Termeer is een direct gevolg van de verstarring in het huwelijks- en erotische leven in die periode. Bij Emants blijkt de man het slachtoffer. In zijn novellen zien we dat de vrouwen ook in erotisch opzicht bevrijding zoeken van behoudende echtgenoten. En in de roman is de man het slachtoffer van een vrouw die is opgegroeid met de strikte Victoriaanse normen ten aanzien van de seksualiteit. Wat de late negentiende eeuw in brede termen als degeneratie omschreef, kan in vele gevallen in direct verband worden gebracht met de kuisheidsgordel van de seksuele moraal.

Eindnoten:

1. M. Emants, *Afgestorven*. Amsterdam 1967, p. 32.
2. Emants, p. 54.
3. M. Emants, *Een nagelaten bekentenis*. Amsterdam 1894, p. 23.

4. Emants, p. 102.
5. Emants, p. 141.
6. Emants, p. 175.

VIII. De val van een vrouw

Soap opera

De late negentiende eeuw beschouwde geestelijke stoornis bovenal een kwaal van de vrouw. De psychiatrie was een tak van wetenschap waarin mannen het zwakke en snel ontwrichte wezen van de vrouw analyseerden. Die ontwrichting kreeg in het oordeel van de tijdgenoten niet zelden een krachtig morele connotatie. Hysterie werd niet alleen als de ziekte van feministen gezien, maar ook als die van gevallen, 'zondige' vrouwen. In de roman van die periode keert de zondige vrouw herhaaldelijk terug (en ook in het drama: men denkt aan de toneelstukken van Ibsen of van Oscar Wilde). Hedwig de Fontayne is één van de vele zusters van een Madame Bovary of van een Anna Karenina.

Frederik van Eedens *Van de koele meren des doods* is de 'soap opera' in de Nederlandse literatuur. Hedwig Marga de Fontayne doet twee zelfmoordpogingen, baart en verliest een buitenechtelijk kind, zij wordt in Oost-Londen door boeven beroofd, raakt in Parijs aan de morfine verslaafd en in Nederland aan de godsdienst; haar moeder sterft jong, haar vader raakt aan de drank en gaat failliet, haar zuster is zenuwziek, haar vriend Johan - weesjongen, schildersknecht, geniaal kunstenaar - slaat de hand aan zichzelf, Johans zusje sterft aan een slopende ziekte (vermoedelijk tbc), Hedwigs echtgenoot is een fatsoenlijke maar impotente burger, haar minnaar Ritsaart een verlopen estheet; Jacob - de wijze kunstenaar - heeft (vermoedelijk) ruggemergtering als gevolg van een geslachtsziekte en Hedwig zelf sterft op 32-jarige leeftijd aan longontsteking waarbij zij door de armen en ongelukkigen die zij de laatste jaren van haar leven gediend heeft, als heilige wordt vereerd. En dat alles geschiedt in 23 hoofdstukken.

> *'Er werd met verhitte koppen getwist en gediscussieerd over de rechten der vrouw, over de betrekkingen tussen man en vrouw, hun rechten en plichten tegenover elkaar.'*

Een dergelijke opsomming is natuurlijk niet eerlijk tegenover de schrijver. Van Eedens *Van de koele meren des doods* is een roman waarin uiterst belangwekkende aspecten te onderscheiden zijn. Van Eeden zelf meende na voltooiing van zijn roman dat dit werk internationale en universele bewondering zou afdwingen. De thematiek was actueel, de ideeën waren alom in gisting.

Dat laatste was ongetwijfeld juist. De late negentiende eeuw zag een immer zwellende vloed van geschriften - literair en wetenschappelijk - waarin de auteurs vragen stelden over de waarde en houdbaarheid van het conventionele huwelijk, naar de verhouding tussen man en vrouw in het algemeen. Het hele domein van de seksualiteit kwam ter discussie te staan: prostitutie, homoseksualiteit, erfelijkheid, geslachtsziekte, kind en erotiek, de positie van de ongehuwde moeder, de rol van de vader. Er werd - in de woorden van Tolstoj - met 'verhitte koppen getwist en gediscussieerd over de rechten der vrouw, over de betrekkingen tussen man en vrouw, hun rechten en plichten tegenover elkaar'.[1] Het geheel groeide tot een *vraagstuk* uit.

Botsende krachten

In de Europese roman van *Madame Bovary* tot aan *Lady Chatterley's Lover* stond het (falende) huwelijk centraal. De schrijvers kozen voor thema's van trouw en ontrouw, van vrijheid en gebondenheid, van libertinisme en overspel. Burger en kunstenaar betwistten elkaar de liefde: de eerste beschermde huwelijk en moraal door zijn ‘verworden’ tegenstander voor het gerecht te dagen. Flaubert, Alexander Koeprin, D.H. Lawrence en andere auteurs moesten hun ‘liederlijke’ heldinnen in de rechtszaal verdedigen (en de publieke belangstelling voor zulke zaken was groot: hoogtijdagen voor de boulevardpers).

Achter deze oriëntatie in de literatuur waren verscheidene - soms botsende - krachten werkzaam. De naturalisten hadden zich de opgave gesteld de grauwe, grootstedelijke problemen zonder omslag of melodrama weer te geven; de socialisten, gedreven door ideaal en ideologie, belichtten het duister van het maatschappelijk onrecht; in de wetenschap had de biologie een ongeëvenaarde status verworven; feministen vochten om het beeld van de vrouw te bevrijden van Victoriaanse vergoddelijking of verguizing; en dan was er die specifieke degeneratie-gedachte die de strijd voor gelijke rechten voor de vrouw toeschreef aan de verwijving van de man.

Van Eedens roman past geheel binnen deze geestelijke atmosfeer. Het hoofdthema van het werk is de falende verhouding van man en vrouw, of preciezer: het innerlijke conflict van een gefrustreerde en instabiele vrouw. Tot een antwoord op Hedwigs lijden komt Van Eeden niet: zij zoekt verlossing in de ontkenning van de seksuele drift. Als Tolstoj schijnt de schrijver geen andere uitweg te zien dan het ‘doden des vlezes’.

Walging

In zijn roman bedient Van Eeden zich van een vocabulaire van beklemming. Een aantal woorden, hetzij in een psychologische, hetzij in een sociale context, keren daarin steeds terug. Termen als grauwheid, akeligheid, gewoonheid, verlatenheid, donkerheid, lelijkheid, grofheid, lusteloosheid, mismoedigheid, vermoeidheid en zwaarmoedigheid domineren. De frequentie van gebruik van de woorden walging, naargeestigheid en saaiheid is bijzonder hoog. Hedwigs belevenis van de werkelijkheid is er één van verstikkende walging.

F. van Eeden geportretteerd door Lizzy Ansingh

Het woord walging in een dergelijke context aangewend, dwingt welhaast tot een vergelij-

king met Sartre's *La nausée*. Juist daarin ligt naar mijn idee de grootste verdienste van Van Eedens roman: meer dan Emants loopt hij vooruit op - wat ik voorlopig met een vage term omschrijf - als het eigentijdse levensgevoel. De diepere oorzaak daarvan ligt in het feit dat Van Eeden zich wist los te maken van twee noties die de schrijvers van de late negentiende eeuw (inclusief Emants) omklemd hielden: die van het determinisme en de erfelijkheid. Maar daarover later.

Wat betekent walging in het denken van Sartre? Walging is in dat denken een wereld zoals ons die voorkomt indien we passief toezien en niet langer in staat zijn ons een toekomst op aarde te projecteren. Walging is als een versteend bewustzijn.

Deze omschrijving is direct van toepassing op Hedwig de Fontayne. Haar probleem is passiviteit: zij wordt geleefd, er wordt voor haar gekozen, zelfs haar ‘redding’ komt door bemiddeling van een ander tot stand. Haar levensgang schijnt door het lot bestuurd en bepaald. Na de dood van Johan bijvoorbeeld verviel Hedwig in sombere indolentie. In die zwarte periode echter werd haar ‘als door de zorg eener lotsbesturende macht een plek gewezen waar zij verlichting vond’ (de zorg voor het gezin van boer Harmsen).[2.]

Als Sartre's omschrijving van walging inderdaad van toepassing blijkt op het levensgevoel van Hedwig de Fontayne, dan kan men verder gaan en een aantal vragen stellen. In hoeverre bijvoorbeeld lijden Hedwig de Fontayne en Sartre's Roquentin (*La nausée*) aan eenzelfde afkeer van het bestaan? Is er overeenkomst in levensbesef tussen beide karakters? Of in wijdere zin: waarin stemmen Van Eeden en Sartre overeen, waarin verschillen zij? Hoe belangrijk blijkt het generatieverschil tussen beide schrijvers? In de analyse van *Van de koele meren des doods* zal ik deze intrigerende vragen proberen te beantwoorden.

Maatschappijkritiek

Van Eedens *Van de koele meren des doods* is - om een sartriaanse term te gebruiken - een geëngageerde roman, d.w.z. het duidelijke doel van de auteur was om commentaar te leveren op sociale verhoudingen. In de roman vermengen zich pedagogische en cultuurkritische denkbeelden. De psychiater Van Eeden levert in het verhaal een oordeel over opvoedingsproblemen, de kunstenaar Joob (alter ego van Van Eeden) geeft maatschappijkritiek. Het gevolg daarvan is een zekere verwarring van perspectief in de roman.

In deze roman verhaalt Van Eeden de levensgeschiedenis van Hedwig de Fontayne, een Nederlandse vrouw van uitheemse ouders (opmerkelijk is dat de Nederlandse ‘ontaarding’ dan toch weer een Franse oorsprong zou hebben - hetzelfde geldt bijvoorbeeld voor Henri Leroy, de decadente figuur in Bordewijks *Rood paleis)*. Hedwig werd op 18 maart 1856 geboren en groeide op in een provinciestad (welke? - Van Eeden blijkt dikwijls vaag in zijn duidingen). Hedwig stierf in november 1888.

Van Eeden werkte van september 1898 tot 1900 aan de creatie van zijn roman. De schrijver ziet dus terug op een periode van zo'n halve eeuw - en dat is de reden dat hij soms in de knoop raakt met zijn cultuurkritische stellingname. Twee voorbeelden.

In het veertiende hoofdstuk van zijn roman beschrijft Van Eeden de bruidsdagen van Hedwig en Gerard en hun mislukte huwelijksreis langs de Rijn. Van de magische kracht van Duitse zangers en dichters - zo suggereert Van Eeden - vonden zij 'nauw speurbare overblijfselen, hier en daar, verborgen onder een vuns afzichtelijk spinsel der huidige samenleving'.[3.] Maar wat bedoelt Van Eeden met dat 'huidige': de tijd (zomer 1876) dat het jonge paar hun reis maakte of die latere periode waarin Van Eeden aan zijn verhaal werkte?

In Duitsland wordt Hedwig ziek. Van Eeden blijkt met Tolstoj een wantrouwen jegens doktoren te delen. De arts die Hedwig behandelt wordt beschreven als een man 'met de grove gevoeligheden en platte levensbeginselen der meeste geneesheren van dezen tijd'.[4.] En opnieuw raakt de lezer in verwarring over het tijdsaspect van de roman. Van Eeden verstoort in zijn zucht tot sociale kritiek het historisch perspectief dat hij voor zijn roman had gekozen.

Dit alles benadrukt slechts - zij het hier in negatieve zin - hoezeer het sociale commentaar

deel uitmaakt van de roman. Het is opnieuw een rechtvaardiging om de vergelijking tussen van Eeden en Sartre verder uit te werken.

Contrast

De levensvrees van Hedwig uitte zich al jong. Als negenjarige voelde zij momenten van beklemming, van een vage maar zware droefenis die zij vreesde en niet kon begrijpen. Van nature een vrolijk kind, neigde ze niettemin tot introspectie. Kleine dingen brachten haar in verwarring, vooral die welke haar herinnerden aan een vaste tijdsorde en regelmaat. Deze riepen bij haar een vroeg besef op van stilstand en stagnatie. Dat besef doordrong haar van de griezel van naargeestigheid, zij snoof de *kwade geur* van saaiheid (over de diepere betekenis van dat beeld kom ik later te spreken).

Hedwigs inzinkingen die zich manifesteerden in passiviteit en lamlendigheid, werden allereerst opgevangen door het liefdevolle begrip van haar moeder. De dood van haar moeder zou het Hedwig treffen als een slag waarvan ze niet meer herstelde. Die pijn werd nog verscherpt door de incompetentie van haar vader. En hier sluipt ook in het denken van Van Eeden dan toch de notie van erfelijkheid binnen: in het dualisme van Hedwigs karakter, in het contrast van schaduw en licht, van de strijd tussen goed en kwaad die haar innerlijk verscheurt, is de tegenstelling uitgedrukt van de kracht van haar moeder en de zwakte van vader.

> *'In de beschrijving van Hedwigs zielsgeschiedenis schemert er iets door van een "lotsverbondenheid" van aristocratie en volk tegenover een gemeenschappelijke vijand: de burger.'*

Zolang zijn vrouw leefde was De Fontayne een goed burger met sterke zin voor recht en plicht. Maar hij was een beperkte geest die niets bezat van de gevoelswijsheid van zijn vrouw. Zij gaf hem leiding en steun. Na haar dood greep hij naar de fles.

Hedwigs moeder was een hoger wezen, zij had de 'fijne bewerktuiging eigen aan de afkomelinge van een zuiver edelgehouden geslacht'[5.] (een Gobineau zou trots zijn geweest op een dergelijke griezelige wending). Zij onderscheidde zich door distinctie, zelfbeheersing, fijnheid en harmonie.

In Hedwig is het zuivere bloed van de moeder vermengd met het trager stromende burgerbloed van haar vader. Ook voor Van Eeden ligt daarin wel degelijk een mede-oorzaak voor Hedwigs uiteindelijke ontaarding. Met Emants deelde Van Eeden een intense afkeer van de bourgeois. In de beschrijving van Hedwigs zielsgeschiedenis schemert er iets door - en dat was niet ongewoon in de literatuur van dat tijdperk - van een 'lotsverbondenheid' van aristocratie en volk tegenover een gemeenschappelijke vijand: de burger.

Gedoemd

Na de dood van haar moeder was er niemand die het fijngevoelige meisje leiding kon geven. Haar wereld wordt koud en begriploos. Zes jaar lang krijgt zij het gezag van een huishoudster te verduren, een vrouw zonder innerlijke beschaving, zonder geestelijke verfijning. En hier stapt de psychiater Van Eeden het verhaal binnen. In een ‘welingerichte maatschappij’ - zo overweegt hij - zou een dergelijke dwaling niet kunnen voorkomen. Het gezag dat de huishoudster op Hedwig uitoefent, wordt Hedwig als een ijzeren ring om een jonge, groeiende

boom die diepe groeven naliet. De edele trekken van haar karakter verwilderen in oververfijning (de aantrekkingskracht van luxe en weelde) en in vergroving (de zuigkracht van het kwade en onreine). De hoge waarden van liefde, religie en verbeeldingskracht die zij van haar moeder had meegekregen, raken vertrapt en besmeurd. Hedwigs levensgang is een pijnlijke speurtocht naar die verloren waarden.

De tragedie van Hedwig is dat zij - om opnieuw een term te ontlenen aan het begrippenapparaat van Sartre - *gedoemd* is. Door Hanna, de oudere zuster, die Hedwigs preoccupatie met de dood als ziekelijk kenmerkt; door de huishoudster die haar overgevoeligheid als aanstellerij verwerpt. Het gevolg is dat Hedwig het gebed verzaakt en niet meer tot haar moeder spreekt: *men* vond het immers onzinnig een dode aan te roepen. De anderen drukken Hedwig het beeld op van een ziekelijke aanstelster. Haar wezen raakt verscheurd. De anderen maken het haar onmogelijk zichzelf te aanvaarden.

David Levine, 'Jean-Paul Sartre'

De parallel met Sartre's Jean Genet-interpretatie is in deze context belangwekkend. Volgens Sartre was de tragiek van Jean Genet dat hij als tienjarige na een klein vergrijp dief werd genoemd. Voor Jean impliceerde dit genoemdzijn dat hij buiten de kring van 'normale' jongeren was gesteld. Net als Hedwig leed hij onder die uitsluiting. Beiden hadden hun ongeluk willen uitschreeuwen, willen zeggen dat ze het spoor kwijt waren, dat zij zich schaamden, dat zij zelf hun strengste rechters waren. Niemand luisterde. Men oordeelde. Zowel Hedwig als Jean hadden van huis uit het Goede meegekregen, een zin voor fatsoen en religie, en zij zouden niets liever willen dan zich te schikken naar de morele eisen van hun omgeving. Maar genoemd en buitengesloten wisten zij zich eenzaam. Zij ontwikkelden zich tegen de stroom in. Zij waren niet langer bewust levende individuen, maar de scheppingen van anderen - zij waren wat de anderen van hen gemaakt hadden.

Ijzeren ring

Voor het liefdeloze onbegrip waarmee Hedwig werd behandeld, gebruikte Van Eeden het beeld van een ijzeren ring om de jonge boom. Sartre gebruikt een vergelijkbaar beeld voor Jean Genet. In Bohemen spleet men in het verleden bij kinderen de lippen en drukte de schedel samen. Zij werden in een kist gestopt om hun groei te beletten. Zo ontwikkelden zich grappige wezentjes waaraan een aardige cent verdiend kon worden. Bij Jean Genet was een subtieler werkwijze toegepast: hij werd om sociale redenen tot monster gemaakt. Het lot van Hedwig is ook op die manier sociogenisch verklaarbaar - het waren de mensen met hun onaantastbare waarden van fatsoen en eerbaarheid die van het kind een zondebok maakten. Er is hier een onbetwistbare parallellie in de manier waarop Van Eeden en Sartre de ‘val’ van respectievelijk Hedwig de Fontayne en Jean Genet interpreteerden.

De kunstenaar Joob poogt een wijdere, cultuurkritische interpretatie te geven voor Hedwigs zwaarmoedigheid (zij is dan getrouwd met Gerard). Hij verklaart de mislukking van dat huwelijk uit het feit dat de partners een burgerlijke leugen leven. Zij die in luxe en ledigheid baden, betalen daarvoor de prijs van degeneratie, verveling en levensmoedheid. Hedwig leeft voor hem in een 'ploerten-beschaving' die geen grotere scheppingskracht bezit dan de creatie van een 'poenen-kunst'. Zwaarmoedigheid is in de interpretatie van Joob de luxe van een parasitaire klasse, de morele ziekte van het burgerdom.

Deze interpretatie (die herinnert aan vroegere denkbeelden over spleen en ennui) voldoet niet in geheel in Hedwigs situatie. Zij mag dan een burgerlijk huwelijk zijn aangegaan, maar het karakteristieke van haar situatie is dat zij niet behoort tot het burgerdom van vaderszijde, noch bezit zij de aristocratische achtergrond van haar moeder. Zij is - in termen van Sartre - een bastaard.

Gespletenheid

Bij Sartre is het bastaard-zijn geen kwestie van bloed of stand, maar van situatie in de wereld. In *Le diable et le bon Dieu* (1951) bijvoorbeeld is de hoofdpersoon Goetz zoon van een ongehuwde moeder. Hij voelt zich een verstotene. Zijn moeder had zich naar zijn gevoel gegeven aan een vent van niets en hij zag zijn eigen wezen als verscheurd in twee helften die elkaar afstootten: de één deed de ander huiveren van afschuw. En in *Les mains sales* (1948) is Hugo de bastaard, hij is half-burger, half-revolutionair. Hij kan geen vat op zichzelf krijgen en is door en door *onecht* (datzelfde woord vindt men bij Van Eeden: Ritsaart, half-kunstenaar, half-dandy, wordt beschreven als onechte figuur). Hugo is als een Narcissus op zoek naar zijn eigen ziel. Hij is teruggeworpen in de wereld van het theatrale. Daden worden gebaren. Hij speelt een rol.

Hedwigs situatie in de wereld toont diezelfde gespletenheid. Ook zij speelt allereerst de rol die haar door de samenleving wordt gedicteerd en vervolgens één die compleet tegen dat script ingaat. Maar in beide perioden blijft haar leven een leugen. Pas als zij de afgrond onder ogen heeft gezien, vindt zij de echtheid, zichzelf, de ware Hedwig de Fontayne. Het is opmerkelijk in dit geval dat het sartriaanse jargon een scherper licht werpt op de situatie van Hedwig dan die welke door Joob, Van Eedens alter ego, in de roman wordt gepostuleerd.

Er is nog een concept van Sartre dat hier van onmiddellijke waarde blijkt. In zijn opstel over Baudelaire had de schrijver-filosoof de notie van het *te veel zijn* geïntroduceerd. De dichter van *Les fleurs du mal* had volgens Sartre zo dikwijls met de gedachte aan zelfmoord gespeeld, omdat hij zichzelf als mens te veel en overbodig voelde. Het is de manier waarop een mens zich proeft, de smaak van zijn bestaan (op die typisch sartriaanse terminologie kom ik nog terug).

Geldt niet hetzelfde voor Hedwig de Fontayne? Hedwig doet twee zelfmoordpogingen en in haar leven wordt zij voortdurend (en dan vooral tegenover andere vrouwen) gekweld door intense gevoelens van inferioriteit. In Nederland bijvoorbeeld leed zij onder het morele overwicht van haar streng-burgerlijke vriendin Leonora. Tijdens haar verblijf in Engeland, waar zij een buitenechtelijke relatie met

de pianist Ritsaart onderhoudt, voelt zij de klassesuperioriteit van Lady Clara. Hedwig mist elk gevoel van eigenwaarde en dat maakt haar een speelbal van heftige innerlijke emoties. Zij hoort nergens thuis, ze weet zich te veel en overbodig, en juist daarin ligt de grond van haar spleen.

Demonisch

Contrast, oppositie en dualiteit vormen de beginselen van structuur waarmee Van Eeden zijn roman heeft opgebouwd. Dat oppositie-principe heeft bijvoorbeeld een functie in Hedwigs uiterst gevoelige reactie tot muziek. In dat opzicht maakt Soren Kierkegaard in *Either/Or* (1843) een relevante observatie. De filosoof merkt in dat werk op dat hij niet zover wil gaan de muziek als schepping van de duivel te bestempelen. Maar hij benadrukt dat vooral in de eigen tijd - een tijd van muziek-idolatrie - vele slachtoffers zijn aan te wijzen van de demonische werking van klanken. Het diepste

gevaar ligt volgens de filosoof (en het risico treft vooral de vrouw) in de lokkende samenspraak met het sensuele. De toonkunst wekt begeerte, muziek is belofte van lust, seksuele prikkel. De vernietigende werking van klanken op de morele beginselen van de (gehuwde) vrouw, de vrouw die tegen haar wil in valt voor en door de muziek, zijn thema's die men in talloze romans en verhalen van de late negentiende eeuw terugvindt. Maar geen werk heeft de geesten in dat opzicht sterker geraakt dan Tolstoj's *Kreutzersonate* (een werk dat gedurende een periode als ‘pornografie’ onder de toonbank verkocht moest worden). Ook Van Eeden moet door dit verhaal zijn getroffen - sterker: het is waarschijnlijk dat hij zich in de opbouw van zijn roman direct heeft laten inspireren door Tolstoj (een wellicht toevallig detail: Tolstoj schreef zijn *Kreutzersonate* tussen 1887 en 1889 - Hedwig stierf in 1888). Alvorens de parallellie tussen verhaal en roman aan te tonen, wil ik in het kort de manier schetsen waarop Hedwig door de muziek wordt beheerst en uiteindelijk op een emotioneel dwaalspoor wordt gebracht.

Serene rust

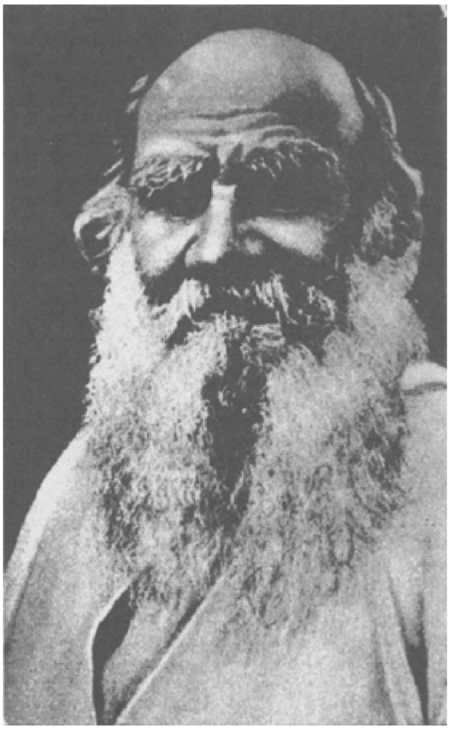
In de ervaring van muziek bestrijden in Hedwig twee, elkaar vijandige krachten elkaar: goed en kwaad, wezen en schijn, God en duivel. Preciezer uitgedrukt: er is de reinigende, zuiverende en verheffende werking van muziek (Schumann, Beethoven, maar bovenal: Bach); deze muziek is een goddelijke taal die haar tot kalmte en inkeer brengt. Maar daarmee botst de prikkelende, lokkende en erotiserende werking van klanken (Wagner), een demonische kracht die een koortsachtige lust verwekt en felle begeerte doet opvlammen.

Hedwig wordt van jongsaf aan sterk door muziek bewogen. Vooral in de moeilijke puberteitsjaren wordt muziek haar tot een innerlijke noodzaak. Op een zoele oktoberavond hoort zij de zoete tonen van pianomuziek door de open ramen van een huis naar buiten stromen (dit behoort tot de bijna stereotype *scènologie* die in het verhaal van de negentiende eeuw aan de muziek een achtergrond verleent) - het zijn de kleine klavierstukken van Schumann die zij hoort. Deze muziek treft haar als een goddelijke openbaring, als een geheimzinnige maar verheffende taal die zij instinctief begrijpt en die haar een serene, innerlijke rust schenkt. Hedwig blijkt de pianist te kennen, zijn naam is Ritsaart van Bergh van Aalst, een vriend van haar broer. Van Eeden introduceert vervolgens een passage die een noodlotsroman waardig is: Hedwig keek naar Ritsaart *als naar iemand die haar lot zou kunnen beheersen*, als iemand die vertrouwdheid had met het machtigste van de wereld.

Aubrey Beardsly

Later in de roman volgt een tweede ontmoeting met deze Ritsaart. Hedwig is dan herstellende van de pijnlijke ervaringen van een mislukkend huwelijk en verblijft in een hotel 'ergens' aan zee. Ook Ritsaart verblijft daar en blijkt - achter de schuilnaam van Delmonte - tot een

vurig Wagneriaan te zijn ontwikkeld. De muziek die Ritsaart voor haar speelt bevrijdt Hedwig tijdelijk van haar zwaarmoedigheid en geheel tegen haar wil in (had Kierkegaard er niet voor gewaarschuwd?) ontwikkelt zich een verhouding met de wagneriaan. De muziek van Wagner heeft haar op het verkeerde pad gebracht. Hedwig verkoopt haar ziel aan de meester van Bayreuth.



Leo Tolstoj

Driehoeksverhouding

De driehoeksverhouding die in de roman volgt, schijnt zich geheel te ontwikkelen naar het voorbeeld van Tolstoj's *Kreutzersonate*. In beide verhalen is sprake van huwelijkstrouw (vooral voor de vrouw was dat een als schokkend ervaren misstap); in beide gevallen blijkt de vrouw melancholiek, neurasthenisch, hysterisch; deze aanleg maakt hen overgevoelig voor muziek en beiden worden willoos slachtoffer van de demonische macht van klanken; beide vrouwen hopen te ontsnappen aan een vreugdeloos huwelijk (waarvan een mislukte huwelijksreis het eerste voorteken was); en beiden willen door een poging tot zelfmoord bewust een einde aan hun innerlijke tweestrijd maken.

Ook de verleiders blijken identieke types in beide verhalen: het zijn ‘tuchteloze’ kunstenaars, dandies, decadente estheten. In het oordeel van de echtgenoten vertegenwoordigen die mannen het verwijfde, Parijse kunstenaarschap en juist daardoor weten zij de vrouwelijke harten te breken.

De verhouding van Gerard, Ritsaart en Hedwig is als die van Tolstoj's Pozdnysjev, Troechatsjevski en Liza. Beide echtgenoten beseffen dat hun huwelijk dreigt te mislukken, zij onderkennen de gevaarlijke positie die door de musici wordt

ingenomen. Maar omdat de muziek tijdelijk de melancholie verdrijft waaraan hun vrouwen lijden, moedigen zij in eerste instantie althans het contact met de musici was. Zij tekenen daarmee voor hun eigen ondergang. Gedreven door de koorts van muziek (respectievelijk Beethoven en Wagner), geven de vrouwen zich aan hun verleiders. De katastrofe is onvermijdelijk: Pozdnysjev vermoordt zijn vrouw, Gerard beveelt Hedwig het huis te verlaten (hij had Ritsaart willen vermoorden, maar hij vreest het

schandaal - hij is Nederlander). Onder invloed van muziek - zo suggereerde Tolstoj - wordt in de burgerlijke samenleving het meeste overspel bedreven.

Het is symptomatisch voor Hedwigs latere ‘genezing’ van een verworden bestaan dat de verdorven lust voor de muziek van Wagner is verpletterd onder een serene liefde voor Bach. Zoals het goede in haar het kwade uitbant, zo overwint het goddelijke in de muziek de aantrekkingskracht van het demonische. De psychologisering van Hedwigs karakter is door Van Eeden in termen van muziek beschreven (ik zou *Van de koele meren des doods* meer dan welke Nederlandse roman ook uit die periode, willen omschrijven als een ‘muziekroman’). De tegenstelling Wagner-Bach levert een belangrijke sleutel tot de interpretatie van de roman.

> *‘Onder invloed van muziek wordt in de burgerlijke samenleving het meeste overspel bedreven’*

Een psychologie van geuren

Hedwig is gevoelig voor klanken, maar hetzelfde geldt voor geuren. Geur is voor haar een uiterst intense ervaring. In Van Eedens roman heeft de geur een dubbele functie: deze dient in de psychologisering van Hedwigs karakter en in de duiding van haar walging. Hedwig beoordeelt mens en omgeving door de neus. Geuren zijn verbonden met haar hoogste vreugde of doen haar kotsen van naargeestigheid. Het walgelijke is een geur.

Daar is bijvoorbeeld het geurverschil van stad en land. Het buitenhuis Merwestee, waar zij met haar ouders tijdens de vakantie verblijft, vertegenwoordigt voor Hedwig de frisse geur van zomer. Het huis in de stad daarentegen geurt naar winter en drukt een intens gevoel van naargeestigheid op Hedwig. Dan zijn daar de geuren van armoe tegenover weelde. Hedwig ontwikkelt een gevoel voor luxe tijdens haar bezoek aan Zonheuvel, het weelderige verblijf van Hella, een nicht van haar moeder. Deze dame leeft in grote staat en Hedwig weet zich er ver van ruwheid en onreinheid. Zij geniet het parfum van een ordelijk, sierlijk en behaaglijk bestaan. Daartegenover staat de geur van armoede en stedelijk verval. Hedwigs slaapkamer biedt uitzicht op de achtertuin van het ouderlijk huis. Een boogpoortje in de muur - de muur (een sartriaans beeld, zo men wil) als sociale en emotionele scheidslijn - verschaft daar toegang tot een nauw en armoedig steegje. Voor de jonge Hedwig was die slop het puik van misère. Er stegen daar gore stanken op van vocht en vermolmd hout, van kinderen die de steeg bevuilden, luchtjes van bakolie en wasgoed die haar benauwden.

Hedwig ontwikkelt een psychologie van geuren. In geuren vond zij van jongsaf aan zowel een poel van ellende als een schat aan fijne vreugden. Zij wordt door de geur van mensen aangetrokken of - veel vaker - afgestoten. Op school heeft zij een leraar met een slecht gebit. Hij behandelt haar vriendelijk. Maar zijn dagelijkse nabijheid is zo'n kwelling voor Hedwig dat zij in wanhoop naar ontsnapping, naar de dood verlangt.

Schijnheiligheid heeft voor Hedwig een eigen geur. Na de dood van haar moeder wordt Hedwig thuis onderwezen door een man die een maandgeld aan Gods woord verdient. Voor het overgevoelige meisje, dat in haar tweespraken met God speurt naar het wezen van de religie, is dat een toppunt van hypocrisie. In het bleke gezicht van de leraar ziet zij slechts valsheid, het masker van geloof. De doordringende geur die zij daarmee associeert, is een onwelriekende, vettige lucht. De geur van walging is een leidmotief in *Van de koele meren des doods*. Geur werkt obsederend voor Van Eeden. En aan die obsessie heeft hij in zijn roman een fundamentele betekenis gegeven.

Knoop

Nergens blijkt dat sterker dan in de beschrijving van Hedwigs dwangbeeld van het knopenwinkeltje (het meest authentieke beeld in de roman, geïnspireerd wellicht door een soortgelijk winkeltje in Zola's *Thérèse Raquin*). Voor haar was dat zaakje het uiterste van triestheid. De bleke broer en zuster die er hun leven lang knoopjes verkocht hebben, zijn door Van Eeden in summiere termen beschreven. Het is vooral de geur van dat winkeltje die Hedwig zo doet walgen. Het rook er altijd even duf, een benauwende stank hing er, soms vermengd met de geur van gestoofde kool of uien. Hedwig rook er de lucht van stagnatie, de verlammende geur van een eerzaam maar beknot en nietszeggend bestaan. Ik zou het beeld van het knopenwinkeltje als bij uitstek 'pre-sartriaans' willen omschrijven. Naar mijn idee heeft de psychiater Rümke dan ook overbodige moeite gedaan om het - in zijn woorden - sterk beladen symbool van de knoop seksueel te verklaren. Hij is daarin dan ook niet geslaagd.[6.] De kracht van Van Eedens knoop is dat deze geen symbolische betekenis heeft. De knoop hecht zich aan de geur van Hedwigs walging. Zoals een muzikaal refrein ons kan blijven achtervolgen en hinderen, zo laten associaties die aan geur zijn gehecht zich door geen luchtverfrisser verwijderen. Met de knopenwinkel zijn voor Hedwig obsessieve geur-associaties verbonden van een diepe naargeestigheid en walging, de beklemming van een bestaan binnen enge muren. De knopenwinkel representeert dat versteende bewustzijn waarvan Sartre zou spreken.

Het fascinerende van dit alles is, dat ook bij Sartre de walging is gebonden aan het zintuiglijke; niet aan geur, maar aan smaak en tastzin. In *La nausée* wordt het 'natuurlijke' bestaan door Sartre in een specifiek jargon gekarakteriseerd. Trefwoorden zijn daar weekheid, vochtigheid, zoetelijkheid; of: het troebele, het slappe, het roomachtige, het kleverige, het gesuikerde, het deegachtige, het vette. En aan het zoetige hechten zich nog beelden als die van likeur, limonade, lillende gelei, enzovoort.

Die kleverigheid bij Sartre symboliseert een anti-bestaan, een wijze van bestaan die de werkelijkheid niet aandurft. Die werkelijkheid wordt ervaren als een blijvende bedreiging waarvoor het bewustzijn terugschrikt. Ook de levensloop van Roquentin is een speurtocht. Hij ziet het als zijn opgave zijn bestaan te ontvetten, uit te wringen, te drogen, zuiveren en verharden. Het kleverige is gebonden aan de sartriaanse obsessie: het bewustzijn wil ontglippen aan dat kleverig-geplakt-zijn, wil zich harden uit de staat van klamme kneedbaarheid.

> *'Het rook er altijd even duf, een benauwende stank hing er, soms vermengd met de geur van gestoofde kool of uien. Hedwig rook er de lucht van stagnatie, de verlammende geur van een eerzaam maar beknot en nietszeggend bestaan.'*

Lotsverbondenheid

Een gemeenschappelijk aspect van *Een liefde, Een nagelaten bekentenis* en *Van de koele meren des doods* is, dat de burgermoraal wordt geassocieerd met de geest van het mechanische

en plichtmatige. Ook Sartre veroordeelt wat door Roquentin *l'esprit sérieux* wordt genoemd. De mens die zichzelf fatsoenlijk en rechtvaardig beschouwt, heeft zichzelf het etiket van serieus opgeplakt. Maar in het sartriaanse universum zijn er geesten die deze ernst doorzien en ontmaskeren: de bastaard, de intellectueel, de verrader, de mens die buiten de wet staat.

Bij Emants zagen we dat de ‘outcast’ een eender vermogen tot ontmaskering bezat. Ik wees in dat verband op de lotsverbondenheid van de ontrouwe vrouw en de kunstenaar - beiden weten zich buiten de kring van fatsoenlijken geplaatst, maar juist daardoor zijn zij in staat de leugens van de maatschappij aan de kaak te stellen. Van Eeden suggereert een soortgelijke verbondenheid. Als gehuwde vrouw leidt Hedwig een verstikkend burgerlijk bestaan, beschermd maar doelloos. Als een vlieg in een kleverig spinneweb is zij gevangen in een keurig huis waar dienstboden het werk doen. Zij walgt van haar situatie en vergelijkt die met de positie van Johan, een ‘modernistisch’ kunstenaar:

> Veel liever een woesteling, en een malloot, en een slechtaard, maar een genie en kunstenaar - dan, zooals zij, een deugdzaam, proper mevrouwtje in een zeer nette en welingerichte woning op deftigen stand.[7]

In Sartre's begrip van walging is conformisme een wezenlijke manier om zich te compromitteren. Hedwigs begrip van fatsoen is in soortgelijke termen gesteld. Fatsoen - zo beseft zij - is een instemmen met, een passief gehoor geven aan de collectieve norm. Zij strijdt om zich te bevrijden van die collectieve norm, om zich als individu te manifesteren.

Hedwigs bestaan is een pelgrimstocht door de schijn naar het wezen. Daar was de schijn van plicht en fatsoen (haar vader en haar echtgenoot); de schijn van het zogenaamd goede huwelijk (Leonora en Herman); de schijn van het luxueuze (nicht Hella, Lady Clara); de schijn van het esthetische kunstenaarschap (Ritsaart); de schijnvreugde van de zinnelijkheid; de negatieve vitaliteit van het grootstedelijke bestaan; de morfine van Wagners muziek. Maar wat dan is het wezen dat zich boven de schijn verheft? Wat is het alternatief dat Van Eeden zijn lezer te bieden heeft?

> *‘Fatsoen is met, een passief gehoor geven aan de collectieve norm. Hedwig strijdt om zich te bevrijden van die collectieve norm, om zich als individu te manifesteren.’*

Gesloten wereldbeeld

In Hedwig's speurtocht naar de zuiverheid blijken vier personen belangrijk: haar moeder, Joob, Johan en zuster Paula. De herinnering aan haar moeder blijft zuiver - door haar aristocratische achtergrond stond zij boven de benepenheid van het burgerdom. In Johan herkende Hedwig de onbedorvenheid en echtheid van de kunstenaar. Joob vertegenwoordigt voor haar het werkelijke sociale bewustzijn, in kunst en leven. Zuster Paula openbaart voor Hedwig de praktische en menslievende

zijde van de godsdienst. In een synthese van aristocratie, sociale bewogenheid en religie zou Hedwig de zuiverheid van haar eigen wezen terugvinden.

Op het Nederlandse platteland, hulp verlenend aan arme boeren, vindt zij een bestaan waar het licht van haar karakter de donkere zijde heeft

overstraald. Het kwade: de stad, spleen, erotiek, weelde, epicurisme, de muziek van Wagner - maakt plaats voor het goede: natuur, geloof, seksuele onthouding, eenvoud, sociaal werk, armoede, de muziek van Bach.

> *'Het kwade: de stad, spleen, erotiek, weelde, epicurisme, de muziek van Wagner - maakt plaats voor het goede: natuur, geloof, seksuele onthouding, eenvoud, sociaal werk, armoede, de muziek van Bach.'*

Het wereldbeeld van Hedwig is gesloten, haar bewustzijn draait in een cirkel tussen kwaad en goed, zonde en zuiverheid, duivel en God. Hedwigs zonde was zelfverlustiging, haar zuiverheid is zelfverloochening. Het domein van Van Eedens dualistische denken bood geen ruimte voor een fijnere kleurschakering. Hedwig redt zich door afstand te nemen van de wereld - ze stijgt als het ware boven de wereld uit. De keuze van een derde weg is haar onmogelijk.

En opnieuw is daar een parallel met de situatie van Sartre's Roquentin te bespeuren. In *La nausée* levert Sartre een symboliek van het zijn. De beelden zijn ontologisch en statisch - het zijn de beelden van een bewustzijn dat als toeschouwer functioneert en daardoor passief blijft. Roquentin zoekt begrip van de levensverschijnselen om zich een notie van de menselijke staat te vormen. Maar ook de wereld van Roquentin blijft gesloten: hij begeert inzicht, maar wil aan de anderen ontsnappen, zich boven de mensen verheffen.

Dat perspectief is doorbroken in *Le diable et le bon Dieu*. Goetz zoekt daar bewust achtereenvolgens het absoluut Kwade en het absoluut Goede. Er is sprake van een kiezen, een zich kiezen. De duivel verveelt hem, God kan hij niet vinden. Wat hij vindt is stilte, afwezigheid. God, zo beseft hij, is de eenzaamheid van de mensen. En dat besef is het begin van zijn vrijheid. De bevrijding van Goetz ligt in de negatie van hemel en hel - in de bevestiging van de aarde. Goetz doorbreekt die cirkelvormige muur waarbinnen Roquentin zich nog gevangen wist. Het passief weke stolt zich tot de daad. De toeschouwer/vluchteling is deelnemer geworden.

De keuze van een derde weg stond niet open voor Van Deyssels Mathilde, voor Emants' Termeer of voor Van Eedens Hedwig. Allen waren de gevangenen van hun situatie en zagen geen uitweg. Mathilde berust in haar lot. Termeer kiest voor de duivel, Hedwig voor God. De onderliggende oorzaak van hun 'gevangenschap' was een specifiek tijdsprobleem. Zij waren allen slachtoffer van de verwrongen seksuele moraal van hun tijd. Hun huwelijken waren onbevredigend en daardoor raakten de karakters zoekende. De 'degeneratie' van die karakters (waarbij Emants de erfelijkheid benadrukt en Van Eeden 'moderner' klinkt in zijn poging sociale factoren aan te wijzen) staat in direct verband met de seksuele kwellingen die zij hebben ondergaan. Anders gezegd: de ontaarding waarvan in deze verhalen sprake is, blijkt - uit verkeerd begrepen noties van fatsoen en moraal - een direct gevolg van de onderdrukking van de seksuele impuls.

Eindnoten:

1. L.N. Tolstoj, *Verzamelde werken*. Vert, door H.R. de Vries. Amsterdam 1966, III, p. 691.
2. F. van Eeden, *Van de koele meren des doods*. Amsterdam 1935 (3de druk), p. 231.
3. Van Eeden, p. 202/3.
4. Van Eeden, p. 205/6.
5. Van Eeden, p. 15.
6. H.C. Rumke, *Over Frederik van Eeden's Van de koele meren des doods*. Amsterdam 1964, p. 56.
7. Van Eeden, p. 216.

[Nummer 193]

Voorwoord

'Minder is meer,' meende Samuel Beckett. Dat mag dan gelden voor zijn eigen werk, voor de literatuur over de Franse Ier geldt dat zeker niet. De belangstelling voor zijn oeuvre is in de loop van de tijd gestaag toegenomen en kent een voorlopig hoogtepunt in een groots opgezet Beckett-festival dat zal plaatsvinden van 8 tot en met 18 april in Den Haag. Meer informatie hierover is te vinden in een ander voorlopig hoogtepunt: dit nummer.

Samuel Beckett heeft een taal lang getracht de bodem onder de woorden weg te schrijven, om oorsprong en eindpunt bijeen te kunnen brengen in het zwijgen. Zijn economie van de nullijn, de syntaxis van het minimum, is weliswaar veel geïmiteerd maar nog steeds niet geëvenaard. Zijn werk bevindt zich op ijle hoogte in een nauwelijks bereikbare stilte. Maar daarover valt nog heel wat te vertellen, blijkens dit nummer, samengesteld onder gastredactie van Marius Buning.

De redactie

Matthijs Engelberts
Beckett en het rijk der fabelen

Oh Weulles spare the blood of a Frank
who has climbed the bitter steps,
(René du Perron...!)
and grant me my second
starless inscrutable hour.

Zo luidt het eind van één van de eerste teksten die Samuel Beckett heeft gepubliceerd, het gedicht *Whoroscope*, waarmee hij in 1930 een prijs won van de Parijse uitgeverij 'Hours Press'. Deze uitbundige, zonder voetnoten onbegrijpelijke tekst, die nooit vertaald is, lijkt geschreven door een andere hand dan het volgende fragment:

> Tot je ten slotte hoort hoe woorden ten einde lopen. Met elk hol woord iets dichter bij het laatste. En hoe ook de fabel. De fabel over iemand bij je in het donker. De fabel over iemand die fabuleert over iemand bij je in het donker. En hoe uiteindelijk beter moeite verspild en stilte. En jij zoals je altijd was.
> Alleen.

Toch is deze slotpassage van de roman *Company* uit 1980 ook van de hand van Beckett. De in Ierland geboren schrijver, die het grootste deel van zijn leven in Frankrijk heeft gewoond, kende niet alleen meerdere talen en culturen en heeft niet alleen een grote ontwikkeling in zijn stijl doorgemaakt, maar was - in tegenstelling tot wat vaak gedacht wordt - een man die contacten niet uit de weg ging, actief was op veel gebieden van de kunst, en niet slechts één monolithisch thema kende. Op deze laatste drie punten is het beeld dat van hem bestaat te eenvormig. Niet dat het heersende beeld kan worden herzien door van hem een optimistische, hoopgevende, makkelijk toegankelijke schrijver te maken, nee; het moet worden herzien omdat de loodzware ernst die de naam Beckett oproept onterecht is. Wat behelst de heersende opvatting precies, en wat kan er tegenover gesteld worden?

Een eentonige mythe

Beckett: achter deze schrille, knakkende naam gaan veel personen schuil. De eerste persoon: de dichter die aan het begin van de jaren dertig, maar ook decennia later, gedichten heeft gepubliceerd. De tweede persoon: de vertaler die niet alleen zijn eigen werk overbracht in een andere taal, maar ook dat van bijvoorbeeld Rimbaud en Apollinaire. De derde persoon: de romanschrijver die zichzelf steeds meer beperkingen oplegde, en toch doorging met schrijven. Het meervoud: een literair criticus, een toneelschrijver die zijn hele leven geboeid is gebleven door het theater, en een regisseur; een kunstcriticus, een hoorspelschrijver, en een scenarioschrijver voor film en televisie.

Maar wie wil nu weten hoe divers Beckett is geweest? Er moet duidelijkheid bestaan, dus er wordt door velen geloofd dat Beckett toch 'in wezen' een romanschrijver was, ook al is hij via het theater bekend geworden. Zo luidt het

adagium van vele kenners; zijn toneelwerk zou slechts verpozing zijn na de inspannende, en veel serieuzere experimenten op het gebied van het verhalend proza.

Er moet duidelijkheid bestaan, dus is er, zegt men, één centraal en onveranderlijk thema bij Beckett: hij zou de auteur zijn van romans en verhalen waarin de naakte mens de zinloosheid van het bestaan verbeeldt. Want het beeld dat vaak van Beckett geschapen wordt gaat niet alleen uit van één 'wezenlijk' genre, maar ook van een ondubbelzinnige 'thematiek' die het uitzichtloze bestaan van de eenzame, onttakelde mens weergeeft in het gezicht van de dood. En er moet, nogmaals, vòòr alles duidelijkheid bestaan, dus de Frans-Ierse Nobelprijswinnaar leefde in overeenstemming met deze thematiek: een gesloten, strenge man, die zijn Parijse appartement alleen verliet om als een eenzame zwerver de leegte van het bestaan te overpeinzen - of om te waken over de opvoering van zijn werk. Zelfs zijn geboortedatum heeft hij immers niet prijsgegeven, voegt men nog toe, zodat er enige tijd onduidelijkheid heeft be-

staan of hij nu op 6 april of op 6 mei 1906 geboren was; alleen zijn overlijden in 1989 heeft hij niet lang voor de pers verborgen kunnen houden.

Dit versimpelde beeld van de schrijver en van zijn werk draagt ertoe bij dat sommigen Beckett aanbidden als de verkondiger van het woord dat waarheid brengt - de Franse uitgever van het werk is niet de enige die het woord ‘heilige’ in de mond neemt als het over zijn auteur gaat -, anderen daarentegen diens uitgemergelde, monotone wereld verwerpen. Maar deze reacties zijn slechts in overeenstemming met het eenzijdige beeld waarop ze gebaseerd zijn, om niet te zeggen met de mythe van de eenkennige Beckett.

De vele genres

Was Beckett wel, zoals de mythe stelt, ‘in feite’ een romanschrijver, ook al dankt hij zijn bekendheid aan het toneel? Het is waar dat hij zelf heeft meegewerkt aan het scheppen van een beeld dat hem vastpint op één genre. Het toneelstuk *Wachten op Godot* heeft hij geschreven, zo zei hij, om zich te ontspannen, en niet als opus magnum. Hij kon niet meer tegen het zware werk dat de trilogie van hem vergde, die bestaat uit de in het Frans geschreven romans *Molloy, Malone meurt* en *L'Innommable* die hij in zijn produktieve periode in het begin van de jaren vijftig publiceerde.

Toen Beckett echter het toneelstuk schreef dat hem plotseling wereldbekend maakte, had hij in de loop der jaren al aan drie andere theaterteksten gewerkt, die overigens niet of slechts marginaal gepubliceerd zijn; het is dus zeker niet zo dat hij als een soort *spielerei* eens een toneelstuk heeft geschreven en daar maar mee is doorgegaan toen bleek dat zijn ‘niemendalletje’ veel meer reacties losmaakte dan zijn romans en verhalen tot dan toe hadden gedaan. Maar al had Beckett pas ná de verwoede

pogingen van het verhalend proza de zogenaamde luwte van het toneel ontdekt, zou dat dan een reden zijn om zijn theaterteksten minder te waarderen? Als de moeite die teksten schrijvers kosten de standaard was voor de kwaliteit ervan, zag het landschap van de literatuur er anders uit dan het er nu, grillig maar bevallig, bijligt. Wellicht is *Wachten op Godot* wel een beter stuk dan het volgende, *Eindspel* - waar Beckett zo lang aan heeft gewerkt en dat hem naar eigen zeggen het minst misnoegt -, juist omdat het eerste na lange tijd werken aan de romans in één pennestreek geschreven is. In ieder geval getuigt het van een overmatig snoeiende wil om de vele kunstzinnige activiteiten van Beckett weg te knippen, zoals de critici die zijn werk scheren om er de leiboom van het verhalend proza van te maken.

Liegen of zwijgen

Is Beckett werkelijk, zoals de mythe het wil, de schrijver van één

thema, dat van de zinloos redekavelende mens, wiens dood de enige zekerheid is zolang hij leeft? Het lijkt er wellicht op dat Beckett deze 'idee' vorm geeft, als in *Wachten op Godot* twee verlopen types bij een boom tevergeefs wachten op een soort verlossing, en ondertussen de tijd doden met het uitwisselen van onnutte replieken.

Toen het stuk in de vijftiger jaren in Nederland voor het eerst gespeeld werd moest er dan ook een bijeenkomst van geleerden en gelovigen plaatsvinden die de vermeende idee onderzochten op eventuele gevaarlijke gevolgen voor het moreel van de bevolking, voor er openbare voorstellingen konden worden gegeven (zie hierover de bijdrage van Onno Kosters, elders in dit nummer). Toch is er weinig ruimte om het 'bestaan' zoals Beckett het schildert - als een dergelijke rerm eenmaal gevallen is -, anders te zien dan als dat van de radeloze, redeloze en vooral reddeloze mens.

Samuel Beckett; tekening van Sean O'Sullivan, begin jaren '30

Maar ligt in dit thema nu de kracht van de auteur? Is het nu werkelijk noodzakelijk om de beelden die Beckett heeft geschapen voornamelijk te beschouwen als een voorbeeld bij een opvatting over 'het leven', als een illustratie van een wereldbeeld? Twee haveloze mannen wachten tevergeefs bij een boom: toen het stuk gepubliceerd werd dacht men dat dit beeld de absurditeit van het bestaan symboliseerde, gewend als men was aan de stukken van de existentialisten als Sartre, waar de algemene stellingen belangrijker zijn dan de personages. Maar bij elk literair werk is het gevaarlijk om het concrete beeld te generaliseren tot een algemene idee waar het uitdrukking aan zou geven, aangezien daarmee de fictie ontdaan is van het concrete karakter dat haar juist tot fictie maakt, en zij zodoende is omgevormd tot een abstracte stelling die in een verhandeling toegelicht had kunnen worden. In het geval van Beckett past bovendien extra waakzaamheid.

Zijn personages laten er immers geen twijfel over bestaan dat alles wat zij zeggen een leugen is. 'Wat ik ook zal zeggen het zal fout zijn, en ten eerste ben ik het niet,' zegt degene die aan het woord is in de *Teksten zomaar*. Molloy, die in het begin van de trilogie al weinig vertrouwen heeft in wat taal vermag, stelt het als volgt:

> En iedere keer dat ik zeg: Ik zei dat en dat of dat ik spreek over een innerlijke stem die me zei: Molloy, en dan een mooie min of meer duidelijke zin of dat ik me verplicht voel aan derden begrijpelijke woorden toe te schrijven of dat er ter attentie van een ander min of meer behoorlijk gearticuleerde geluiden uit mijn mond komen, dan onderwerp ik mij slechts aan de eisen van een conventie die wil dat men liegt of zwijgt.

Liegen of zwijgen, dat is de keuze. ‘Noemen, nee, niets is noembaar, zeggen, nee, niets is zegbaar,’ zeggen de *Teksten zomaar* (die eigenlijk ‘Teksten voor niets’ moeten heten, hoe vreemd dit ook klinkt: *Textes pour rien*, ‘tevergeefs’ geschreven, en niet ‘zomaar’) als antwoordden ze op de trilogie. Taal is bij Beckett onbetrouwbaar: de band tussen het zijn en de taal, tussen de *logos* en de werkelijkheid, is doorgesneden. In die omstandigheden lijken de teksten van Beckett niet aangewezen om geïnterpreteerd te worden als illustraties van een algemene ‘waarheid’.

Beckett verzette zich daar dan ook tegen op een voorspelbare manier, namelijk toen hij zei dat als hij een filosofie had willen ontvouwen, hij dan geen romans of toneelstukken zou hebben geschreven. De concrete woorden en de concrete beelden die zijn werk vormen zijn geen aangeklede stellingen, maar ontkennen juist elke vorm van generalisatie. Beckett probeert te laten zien dat aan de concrete situatie waarin hij zijn personages zet, en aan de concrete woorden of klanken die hij zijn lezers en toeschouwers stuurt, niet ontkomen kan worden. Zoals Vladimir en Estragon tevergeefs wachten op verlossing uit de wereld waarin zij leven, wacht het publiek tevergeefs op de 'betekenis' die het mogelijk moet maken om het stuk in een paar woorden te plaatsen, en het zo te ontdoen van wat het tot een enerverende confrontatie maakt.

Becketts werk, vooral vanaf de naoorlogse periode, is een materie die zich in zijn massieve stoffelijke traagheid verzet tegen de omvorming tot 'betekenis'. Zijn teksten plegen verzet tegen alles wat de mens gebruikt om zich in een andere wereld te wanen. Beckett ontkracht, meer dan dat hij een bepaalde 'visie' bekrachtigt. Hij vertelt de fabel die aan alle fabels een eind moet maken - vanzelfsprekend een onmogelijke opgave.

De staart bijt de kop

Dat Becketts kracht niet ligt in het beeld van 'de mens' als nietig, eindig, eenzaam wezen, maar in zijn gevecht tegen alles waarmee men, nee, waarmee wij, lezer of toeschouwer, ons bestaan verhullen, dat blijkt ook, of misschien vooral, uit zijn zinsbouw, zijn woordkeus, uit de manier waarop hij taal hanteert:

> Toen ging ik terug het huis in en schreef: Het is middernacht. De regen klettert tegen de ramen. Het was geen middernacht. Het regende niet.

Dat is de slotpassage van *Molloy*, waarin de laatste twee zinnen de eerste twee of drie ontkennen, als een slang waarvan de staart de kop bijt. Het belang van deze dodelijke beet wordt nog duidelijker als we het *begin* lezen van het tweede deel van de roman die met de geciteerde zinnen eindigt: 'Het is middernacht. De regen klettert tegen de ramen.' Niet alleen bijt in de slotpassage van het boek de staart de kop, maar het hele tweede deel van de roman wordt op zijn kop gezet door de ontkenning die de laatste zinnen uit elkaar drijft. Bovendien had het personage dat hier 'ik' zegt vlak voor zijn laatste zinnen al laten weten dat hij zijn 'rapport' heeft geschreven op last van een stem, maar dat hij die stem misschien wel helemaal verkeerd begrepen heeft. Zodat de lezer uiteindelijk met een verhaal alleen blijft dat voor niets geschreven is en zichzelf ontkracht.

Beckett in Tunesië, vlak nadat hij de Nobelprijs gewonnen had in 1969

Het is dan ook niet verbazend dat Becketts teksten steeds korter werden na de intensieve periode begin jaren vijftig, en dat hij geen enorm oeuvre heeft achtergelaten, hoe divers het ook is. Het in 1988 gepubliceerde *Stirrings*

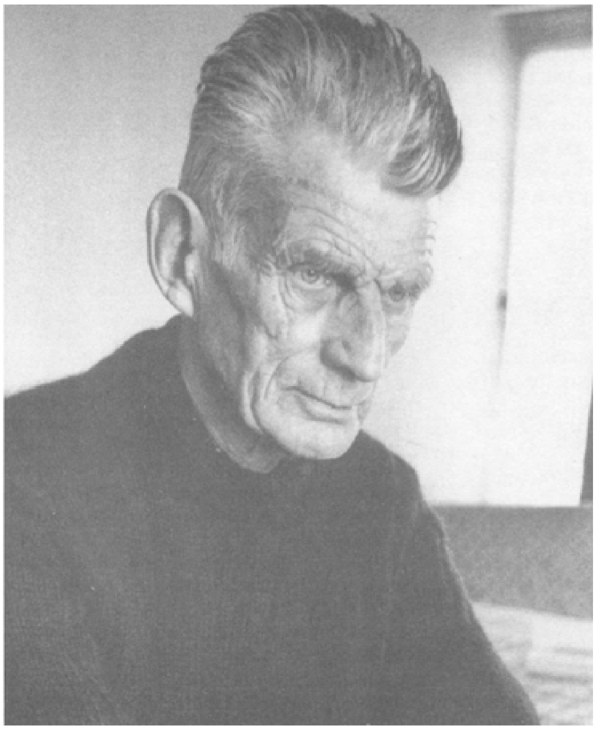
still, dat maar een paar pagina's beslaat, en waarvan onlangs het begin in *Het Beckett Blad* is vertaald onder de titel *Stille roerselen*, begint zo:

> Op een nacht toen hij aan tafel zat met zijn hoofd op zijn handen zag hij zichzelf opstaan en weggaan. Een nacht of een dag.

Natuurlijk begrijpt de lezer het opstaan hier als een beeld dat het personage ziet door het oog van zijn geest; maar in eerste instantie is de zin een *contradictio in terminis*, de gelijktijdige ontkenning van wat gezegd wordt; alleen het tijdstip blijft in de eerste zin onaangevochten - waarop de tweede zin dan ook deze enige ‘zekerheid’ onderuit haalt.

De hand die wissend schrijft

Alleen al de titels van veel teksten geven aan dat de hand die ze geschreven heeft meteen uitwist wat is beweerd. De drie romans van de trilogie, *Molloy, Malone sterft* en *Naamloos*, beloven weinig goeds over de identiteit van de personages die aanvankelijk centraal lijken te staan. Het eerste personage lijkt nog overeind te blijven - maar halverwege neemt ene Moran zijn plaats in; Malone echter verdwijnt; en uiteindelijk blijft er alleen een stem over die onnoembaar is (en niet *naamloos*, zoals de Nederlandse vertalers van de roman dachten - alsof hij, of zij, of het alsnog een naam kon krijgen - maar onnoembaar -, een woord dat vreemd aandoet, dat is waar, maar Beckett gebruikt wel vaker vreemde woorden om de lezer een gevoel van ontheemding ten opzichte van de taal te geven). Verder draagt een van Becketts ‘korte verhalen’ de onmogelijke titel *Verbeelding dood verbeeld-*, daarnaast krijgen we in de roman *Hoe het is* vanzelfsprekend niet te horen hoe het nu is; en het laatste woord van een verhaal met opnieuw een verradelijke titel, *Gezelschap*, luidt, zoals hierboven al gebleken is, ‘alleen’.



Wat blijft er nog over in deze teksten die zichzelf ontwrichten? Geluid, in de eerste plaats, dat wil zeggen, dat wat taal ook in de eerste plaats is. ‘Hier zit ze te eten als ze hier eet,’ staat er in *Slecht gezien slecht gezegd*; in de Franse tekst luidt deze zin: ‘C’est assise ici qu'elle se nourrit si elle se nourrit ici.' Of ‘zij’ nu wel of niet zittend eten tot zich neemt is niet erg duidelijk, maar wel dat er een opeenvolging van schrille *i*'s en sissende klanken op het papier staan - wat op zich al bijna onmoge-

lijk is -, klanken die onderbroken worden door de knakkende *k* - dezelfde klank, lijkt het, die ook de naam van Beckett in tweeën breekt.

Het zal duidelijk zijn dat dit gebruik van de taal vaak niet alleen vervreemdend werkt, maar ook één van Becketts meest effectieve komische middelen is. In het tot nog toe niet vertaalde *Mercier and Camier* hebben de twee personages een afspraak om op reis te gaan. ‘Camier was first to arrive at the appointed place. That is not to say that on his arrival Mercier was not there. In reality Mercier had forestalled him by a good ten minutes. Not Camier then, but Mercier, was first to arrive.’ Flauw? In ieder geval maken dit soort zinnen duidelijk dat alleen ernst als antwoord op Beckett veel te beperkt is. Zijn humor maakt weliswaar het werk niet troostend, zoals sommigen beweren, alsof het om balsem op de wonde ging, maar wel lichter dan gewoonlijk wordt gedacht, omdat Becketts scherpe humor bevrijdt van wat als waarheid wordt voorgesteld.

De open deur

Is deze auteur nu echt, zoals de mythe zegt, zo'n onbereikbaar, steil mens geweest? En wat dan nog, kan men zich afvragen; maar voor één keer mag er toch op gewezen worden dat Beckett maar één ontmoeting categorisch afwees, en dat is die met journalisten die een vraaggesprek wilden houden. Hij had er geen behoefte aan om zijn werk zelf toe te lichten in publicaties van anderen, die voor een massaal publiek iets moeten weergeven dat geschreven is om niet anders dan zoals het geschreven is weergegeven te kunnen worden. Alle anderen ontving Beckett, of hij zocht ze op. Mensen die onderzoek verrichtten naar zijn werk en hem wilden ontmoeten, waren vaak welkom, waarbij hij ze waarschuwde dat hij toch niets zinnigs over zijn werk te berde zou kunnen brengen.

Spelers en regisseurs zocht hij op in het theater, als hij zelf niet de regie in handen nam; en zijn werk droeg hij vaak op aan vrienden uit deze kringen, schreef hij soms speciaal voor hen, of schreef hij zelfs op verzoek van organisaties, zoals het stuk *Catastrophe*, dat in 1982 voor Vaclav Havel is geschreven, die toen gevangen zat. Dat Beckett geen meegaand mens was, en niet graag over zijn werk sprak, is waar; maar dat hij zich afsloot van anderen, die hoopten dankzij hem inzicht of steun te vinden, is niet waar.

De fabel ontmythologiseerd?

Er is dus nauwelijks reden in de mythe te geloven. Beckett was actief op veel gebieden van de kunst; hij hamerde niet aldoor op hetzelfde ‘thema’, maar levert dankzij zijn concrete werk en zijn humor verzet tegen de vele ontsnappingspogingen die ondernomen worden om te ontkomen aan de tastbaarheid van wat blijkbaar pijnlijke ervaringen worden gevonden; en hij weigerde niet om mens met de mensen te zijn.

Toch werd de schrijver die zich zo te weer stelde tegen fabels uiteindelijk zelf het slachtoffer van mythevorming. Daarom tot besluit een stukje paradoxale poëzie, uit

een Franse bundel die de Engelsen waarschijnlijk als ‘light verse’ zouden classificeren - want ook zulke verzen zijn geschreven door de auteur waarvan beweerd wordt dat zijn werk zo ‘zwaar’ zou zijn:

rien nul
n'aura été
pour rien
tant été
rien
nul

Ruud Hisgen en Adriaan van der Weel
Becketts goddeloze komedie

> *Hebt u het Vagevuur gelezen, juffrouw, van*
> *de goddelijke Florentijn?*
> *Helaas niet, meneer. Ik héb slechts door de Hel gebladerd.*
> (uit *Rough for Radio II)*

In de openingszin van zijn stuk *Een stuk monoloog* (1980) vat Beckett een van zijn belangrijkste thema's, de innige verstrengeling van leven en dood, samen in een prachtige paradox:

> Geboorte werd hem zijn dood.

Kernachtiger dan in deze woordspeling formuleert hij het nergens. Voor Beckett en zijn protagonisten zijn de levenden vanaf hun geboorte al de stervenden. Het is een preoccupatie die al veel vroeger te vinden is. In *Eerste liefde* uit 1946 bijvoorbeeld (voor het eerst in 1970 gepubliceerd) verwoordt Beckett die gedachte in het grafschrift dat de verteller voor zichzelf heeft bedacht (en trouwens zeer toepasselijk zou zijn voor Becketts eigen graf):

> Bovenstaande ligt hieronder: zijn bestaan
> Dat uit sterven bestond is hier ten onder gegaan.

Ook Malone in de Engelse versie van *Malone sterft* heeft een grafschrift ontworpen dat erop duidt dat de hel zich uitstrekt tot de wereld van de levenden:

> Hier ligt een eeuw'ge lanterfant,
> Zes voet beneden hel beland.

Uit *Wachten op Godot* komt het bekende citaat:

> Op een dag zijn we geboren, op een dag zullen we sterven, op dezelfde dag, op hetzelfde ogenblik, is dat u niet voldoende? *(Bedachtzaam)* Schrijlings op het graf baren ze, een ogenblik schittert de dag en dan is het opnieuw nacht. (*Hij trekt aan het touw.)* Vooruit!
> (Vert. Jacoba van Velde)

Teksten zomaar gaat over bijna niets anders dan het leven dat sterven is en vice versa:

> Ik ben hier, dat is alles wat ik weet, en dat ik het nog steeds niet ben, daarvan moeten we maar het beste maken. Er is nergens vlees, en ook geen mogelijkheid om te sterven. Dat allemaal achterlaten, dat allemaal te willen achterlaten, zonder te weten wat dat betekent, dat allemaal, het is zo snel gezegd, zo snel gedaan, maar vergeefs, er heeft niets bewogen, er heeft niemand gesproken. Hier, hier zal niets gebeuren, hier zal niemand zijn, in lengte van dagen. Afscheid, verhalen, ze zijn niet voor morgen. En de stemmen, waar ze ook vandaan mogen komen, daar zit geen leven in. (Uit tekst III.)

> Ik ben dood en bezig geboren te worden, zonder dat ik geëindigd ben, hulpeloos waar het erom gaat een begin te maken, dat is mijn leven. (Uit tekst IX.)

Humor

In het licht van zo'n serie citaten over de hulpeloosheid van ons stervelingen is het niet verwonderlijk dat generaties lezers, toneelgangers en critici Beckett als een vooraanstaand vertolker van de uitzichtloosheid van ons moderne bestaan hebben gezien. Een schrijver die ons bij voortduring met dergelijke zwarte gedachten bestookt kan niet anders zijn dan een nihilist, of tenminste een existentialist. Zo heeft de indruk postgevat dat Becketts vooroorlogse werk dan wel humoristisch mag zijn geweest, maar dat de humor met de Tweede Wereldoorlog uit zijn teksten is verdwenen. Een uitzondering wil men nog wel maken voor *Wachten op Godot, Eindspel* en *Gelukkige dagen*. Voor wat de rest betreft, lijkt het wel alsof Becketts werk gelezen, gehoord, gezien, bestudeerd en opgevoerd wordt door humorloze doemdenkers en zwartkijkers.

'De zinloosheid van het bestaan volgens Beckett' blijkt zo'n onweerstaanbare aantrekkingskracht uit te oefenen op het zwartgallige publiek dat men de speelse, humoristische elementen van zijn oeuvre over het hoofd ziet. In beschouwingen over *Malone sterft*, bijvoorbeeld, heeft men het steevast over het stervensproces van de oude man zonder de speelse, zwart-humoristische aard van de tekst te benadrukken.

Het is waar dat zijn werk in de loop der tijd van karakter is veranderd. Hoewel Beckett nooit veel concessies heeft gedaan aan zijn lezers en zijn publiek, moet gezegd worden dat zijn vroege stukken toegankelijker zijn. Hij gebruikt meer woorden en er is niet zo'n onbarmhartige concentratie als in de latere teksten. Die toenemende concentratie betekent echter nog niet dat er voor humor geen plaats meer zou zijn. Alleen de aard van de humor is meeveranderd: van het absurdistische en clowneske naar het subtiele en ironische. Het is eenvoudig niet voor te stellen dat Beckett wil dat wij onze glimlach onderdrukken bij een woordspeling als 'Geboorte werd hem zijn dood' en zo zijn er legio voorbeelden aan te halen.

Emotionele scheldnaam

Wil dat dan zeggen dat Beckett geen doemdenker is maar een humorist? Toen Edna O'Brien in 1986 Beckett opbelde ter gelegenheid van zijn 80ste verjaardag vroeg ze hem: 'God-hebt u misschien nog iets te zeggen over God?' Daarop antwoordde Beckett: 'Nee... nee... niets... Wacht even. [*Met kracht.*] Ja, *toch-the bastard, he doesn't exist' (Sunday Times Magazine*, 6 april 1986). God als schoft die niet bestaat. Is dit een grap of is het Beckett bittere ernst met zijn verwensing?

Deze woorden van Beckett waren niet nieuw.

Eerder legt hij ze in de mond van Hamm in *Eindspel* (dat dateert uit het midden van de jaren vijftig) als God voor de zoveelste keer verstek laat gaan na een collectief 'Onze Vader' door Hamm, Clov en Nagg. Hun gebed is een louter mechanisch ritueel. Ze hebben het kennelijk al vaak gedaan en ze hebben weinig vertrouwen in het nut

ervan. Inderdaad levert hun inspanning wederom geen bevestiging op dat God ook inderdaad wil doen wat hem gevraagd wordt; geen bevestiging dat hij heeft geluisterd; geen bevestiging dat hij zelfs maar bestaat. Dan roept Hamm in vertwijfeling uit: ‘The bastard! He doesn't exist!’ Het is een prachtige Beckettiaanse paradox, van hetzelfde kaliber als ‘Geboorte werd hem zijn dood’.

Humor? Jazeker, maar de heftigheid waarmee hij dezelfde opmerking dertig jaar later tegen Edna O'Brien maakte lijkt erop te wijzen dat het voor Beckett meer was dan een geslaagde woordspeling. Hij gelooft dat God niet bestaat en dat neemt hij God hoogst kwalijk. De emotionele scheldnaam ‘the bastard’ is bovendien goed getroffen, aangezien Christus formeel gesproken een bastaard is. Op de keper beschouwd is de heilige zoon immers het produkt van een overspelige relatie.

Maar als er voor Beckett geen God bestaat, hoe komt het dan dat zijn werk zo boordevol verwijzingen zit naar zonde, oordeel, lijden en verlossing? En als critici over Beckett schrijven, hoe vaak gebeurt dat niet met gebruikmaking van christelijke beeldspraak die draait om diezelfde zonde, oordeel, straf en verlossing? Met andere woorden, God mag dan niet bestaan, maar daarmee is Hij nog niet uit Becketts werk verdwenen. Lucky's speech in *Wachten op Godot* bijvoorbeeld:

> In aanmerking genomen dat uit de recente werken van Poincon en
> Wattmann blijkt

> dat er een persoonlijke God bestaat Kwakwakwa met een witte baard
> Kwakwa buiten tijd en ruimte....
> (Vert. Jacoba van Velde)

zou men kunnen beschouwen als een filosofische, of misschien zelfs theologische verhandeling over het bestaan van God in het licht van ons bestaan op aarde.

Gezien al deze religieuze bespiegelingen ligt het niet erg voor de hand Beckett tot de existentialisten te rekenen. En hetzelfde geldt in zekere zin ook voor al diegenen die hem graag willen zien als absurdist, surrealist, dadaïst of nihilist. Maar zelfs al kunnen we Becketts werk beter niet in een breder verband plaatsen dan dat van zichzelf, dan nog blijft het verleidelijk te zoeken naar een groter stramien dat de verschillende delen onderling in een betekenisvol verband plaatst. Immers, de critici hebben het al vaak gezegd: het werk van Beckett dient als één geheel gezien te worden. Als we alle personages - Molloy, Malone, Lucky, Hamm, Vladimir, Estragon, Krapp, Henry, Winnie en al die andere vaak naamloze monologensprekers - naast elkaar zouden zetten, dan ontstaat er een lange reeks tableaus die onderling enorm verschillend zijn, maar ook als variaties op een thema gezien kunnen worden.

Goddeloze komedie

De titel van het verzamelde werk - waarin opgenomen al Becketts proza, poëzie, toneel, choreografie, etc. - zou *De Goddeloze komedie* kunnen zijn. Niet alleen bevat Becketts werk - zoals we zullen zien - opvallend veel verwijzingen naar dat van Dante, maar God is in Becketts gehele oeuvre zo alomafwezig en zo almachteloos, dat Hij er wel de hoofdrol in moet spelen. Ook als God niet met name wordt genoemd, zijn er heel veel plaatsen waar Hij door Zijn eigenschappen en attributen wordt gesuggereerd. Het werk van Beckett gaat natuurlijk over verhoudingen tussen mensen onderling maar ook hun verhoudingen tot iets of iemand waartegen zij verantwoording hebben af te leggen, dat hun leven beheerst, dat hen met schuldgevoelens opzadelt, maar dat nimmer gekend wordt en dat alles bij elkaar wel erg veel weg heeft van God en de christelijke orde die Hij bestiert.

Dante en Vergilius in de Hel (Gustave Doré)

Al in Becketts vroegste gepubliceerde werk, het essay ‘Dante... Bruno. Vico.. Joyce’ (de puntjes geven het aantal eeuwen aan tussen de levenstijdperken van de betreffende personen) neemt Dante een belangrijke plaats in. In dat essay gaat Beckett in op de vorm en structuur van Joyces *Work in Progress*, het latere *Finnegans Wake*. Beckett geeft in het essay achtergrondinformatie die een heel interessant licht werpt op Joyces boek. Maar hij schetst er ook een wereldbeeld dat heel goed dat van hem zelf zou kunnen zijn en dat een heel interessant licht op zijn eigen werk werpt. Hij vergelijkt Joyces *Work in Progress* met Dantes *Goddelijke kome-*

die. Als een christen Dantes Louteringsberg bestijgt, bereikt hij vroeg of laat het Paradijs:

> In het [Vagevuur van Dante] gaat de beweging maar één richting uit en vertegenwoordigt een stap vooruit ook netto vooruitgang; in het [Vagevuur van Joyce] heeft de beweging geen richting - of gaat meerdere richtingen uit - en is een stap vooruit per definitie een stap achteruit.

Dat wil zeggen: het Vagevuur van Joyce is cirkelvormig, de beweging die er plaats vindt gaat vooruit of achteruit of allebei de kanten tegelijk uit, maar culmineert nooit ergens in, voert nergens naartoe.

Beckett gaat dan door met te zeggen dat de Hel en het Paradijs van Dante allebei statisch zijn (de 'statische levenloosheid' van, respectievelijk, 'louter slechtheid' en 'louter onbevlektheid') maar zijn Vagevuur is

> een vloed van beweging en levenskracht die loskomt als die twee statische elementen samenkomen.

En - nog steeds Beckett parafraserend - terwijl aan de ene kant in Dante de zonde een belemmering vormt voor het beklimmen van de Louteringsberg, is diezelfde zonde bij Joyce een voorwaarde voor enigerlei beweging rond de cirkel van *Work in Progress*, dat zich volgens Beckett afspeelt in een aards Vagevuur waarin alle beweging het resultaat is van de spanning die wordt gegenereerd tussen de beide polen van Goed en Kwaad:

> Op deze aarde die het Vagevuur is, moeten Kwaad en Goed (...) om beurten door loutering worden gedistilleerd tot opstandige krachten. Op dat moment neemt het Goede of het Kwade een vaste vorm aan, weerstand wordt geboden, de explosie neemt geheel volgens verwachting plaats en de machine blijft draaien. En niets meer dan dit: geen beloning, geen straf: eenvoudig een serie stimulansen om het poesje zijn eigen staart te laten vangen.

Beckett heeft dit opmerkelijke essay geschreven om zijn licht te laten schijnen over Joyces *Finnegans Wake*, maar het verduidelijkt eerder zijn eigen (toen nog niet geschreven) werk dan dat van Joyce. Hij herhaalt zichzelf bijna woordelijk als hij Malone in *Malone sterft* laat zeggen:

> En als puntje bij paaltje komt is er niets dat meer lijkt op een stap omhoog dan een stap omlaag of zelfs een die voorgoed heen en weer stapt op hetzelfde niveau.

Net als in het geval van de verzuchting over God, 'de schoft die niet bestaat', geeft het feit dat Beckett op zulke verschillende ogenblikken van zijn leven terugkeert naar deze beeldspraak aan dat het hier gaat om gedachten die hem meer dan oppervlakkig bezig houden. We raken hiermee duidelijk een draad van het interne weefsel van Becketts werk, een rode draad. Laten we duidelijk zijn: wij willen Dantes *Goddelijke komedie* niet gebruiken als de basis voor een speurtocht naar parallellen

tussen de *Goddelijke komedie* en Becketts werk, maar als een tekst die ons inzicht kan geven in Becketts manier van denken over ons bestaan.

Foetushouding

Vooral in het vooroorlogse werk komt men veel directe verwijzingen tegen naar *La divina commedia*, en vooral naar het Vagevuur. De hoofdpersoon van zijn onvoltooide roman *Dream of Fair to Middling Women* en die van *More Pricks than Kicks* heet niet voor niets Belacqua en bestudeert niet voor niets het werk van Dante.

Belacqua is de Danteske Oblomov die zich in het voorportaal bevindt van het Vagevuur waar hij in foetushouding voor de duur van zijn leven zijn leven moet overdenken tot God hem zal roepen. Eigenlijk bevalt dit hem wel.

> [Dante en Vergilius] ontdekten een aantal zielen, die zich (...) in de schaduw achter de rots ophielden en zich gedroegen als mensen die zo maar wat rondhangen. En een van hen, die op mij een vermoeide indruk maakte, zat daar op de grond met zijn armen om zijn knieën geslagen en zijn hoofd ertussen geklemd.
> (Vert. Frans van Dooren)

Dante en Vergilius in de Hel (Gustave Doré)

Murphy, de hoofdpersoon uit *Murphy*, identificeert zich met Belacqua:

> Hij had zo'n hoge dunk van deze post-mortem situatie, de voordelen ervan stonden hem zo gedetailleerd voor ogen, dat hij zelfs hoopte dat hem een lang leven beschoren zou zijn. Dan zou hij lang de tijd hebben om daar te liggen dromen, kijkend hoe de dageraad door zijn zodiak snelde, voor de zware klim naar het Paradijs. (...) Dit was zijn Belacqua-fantasie en misschien wel de meest gesystematiseerde van de hele verzameling. Hij hoorde tot de fantasieën die net voorbij de grens van het lijden lagen. Het was het eerste landschap van de vrijheid.

Later in Becketts werk worden de verwijzingen indirecter. Zo kiest Estragon bijvoorbeeld de foetushouding als hij probeert te ontsnappen aan de vermoeidheid en de verveling in het tweede bedrijf van *Wachten op Godot*:

> Estragon: Als ik maar slapen kon.
> Vladimir: Gisteravond heb je geslapen.
> Estragon: Ik ga het proberen. (*Hij steekt zijn hoofd tussen zijn opgetrokken knieën.*)
> (Vert. Jacoba van Velde)

Ook de naamloze protagonist van *Gezelschap* (1980) vergelijkt zijn embryonale zithouding met die van Belacqua:

> Zo zat de oude luitspeler die aan Dante zijn eerste kwart glimlach ontlokte voor het vagevuur te wachten en nu misschien eindelijk lofzangen te zingen bij een of andere afdeling van de zaligen.
> (Vert. Martine Vosmaer en Karina van Santen)

De openlijke citaten uit en verwijzingen naar de *Divina commedia* uit Becketts vroegere werk maken langzamerhand plaats voor verdektere verwijzingen. Maar de invloed van Dantes werk wordt er daarom niet minder op.

Dante schreef met zijn *Goddelijke komedie* een verhandeling over het hiernamaals. Dantes werk kan gelezen worden als metafoor voor de geestelijke opgang van zijn ziel naar God. Hij moet zich tijdens zijn leven op aarde voorbereiden op het hiernamaals. Dante wil voor zichzelf in de wanhoop van zijn ballingschap bevestigen dat zijn lijden op aarde zin heeft, want in het hiernamaals zal hij worden beloond met de mystieke opstijging van de ziel naar het goddelijke: met andere woorden, hij zal het eeuwige leven bereiken.

Wat doet Beckett met de denkwereld van Dante? We hebben al gezien dat zijn werk volledig in de westerse christelijke traditie past. en dat hij het leven als een aards Vagevuur beschouwt. Leven en dood zijn daarmee niet langer twee aparte werelden. Het wachten van Becketts personages is het wachten op (een vorm van) verlossing. Er is sprake van zonde, van straf. Maar in tegenstelling tot de personages zelf weten wij als lezers en toeschouwers met de auteur dat God niet bestaat en dat dus ook geen verlossing uit het lijden mogelijk is. Boven de ingang van het Vagevuur in *De Goddeloze komedie* van Beckett, die in dit ondermaanse is gesitueerd, staat dus zeer toepasselijk hetzelfde opschrift als boven de toegang van Dantes Hel: Laat varen alle hoop, gij die hier binnentreedt.

Zondebesef

Het komt er op neer dat Becketts personages bijna alles krijgen dat met Gods bestaan te maken heeft, zoals zonde, oordeel, straf - behalve dat ene waarnaar zij allemaal zo vurig verlangen: de verlossing.

Geen wonder dan dat Beckett zo verontwaardigd klinkt als hij zegt dat God, ‘the bastard’, niet bestaat, want wat voor zijn personages geldt, geldt waarschijnlijk evenzeer voor de schrijver. De uiterste consequentie daarvan zou weliswaar zijn dat hij ook niet zou hoeven te geloven in de zondeval en de noodzaak tot lijden in dit ondermaanse. Maar hij is door het feit dat hij het produkt is van de westerse christelijke traditie nu eenmaal opgezadeld met het zondebesef. Daarop steunt immers het hele moeizame morele bouwwerk van onze sociale orde. Aan het zondebesef valt niet meer te ontkomen: Beckett heeft van de giftige appel gegeten, maar het tegengif, het geloof in God, Jezus Christus en de verlossing, is niet voorhanden. Het is alsof, ondanks alle branie, de schrijver graag in God zou geloven, maar de rede hem in de weg staat.

Het is net alsof zijn onvermogen in God te geloven Beckett ertoe heeft bewogen te schrijven en te publiceren. Als er geen God is, heeft het leven slechts zoveel betekenis als wij er zelf aan kunnen geven. Dat is wat al zijn protagonisten doen: zij zoeken uit alle macht naar de betekenis van het leven, door zo volledig mogelijk te zijn in hun beschrijving van wat zij hebben gedaan in het licht van alle dingen die zij hadden kunnen doen. Uit die manhaftige pogingen komt geen resultaat. Macmann in *Malone sterft*, bijvoorbeeld,

> ... had aan deze kleine taken een groot deel van zijn bestaan gewijd, dat wil zeggen van het halve of kwart deel van zijn bestaan dat verbonden was met min of meer gecoördineerde lichaamsbewegingen. Hij kon immers niet anders, hij kon niet anders, als hij tenminste wilde blijven komen en gaan over deze aarde, wat voor hem, om de waarheid te zeggen, niet zo nodig hoefde, maar hij kon niet anders, om duistere redenen die God weet alleen God kent, hoewel God om de waarheid te zeggen niet in dezelfde mate redenen nodig lijkt te hebben om te doen wat hij doet, en om na te laten wat hij nalaat te doen, als zijn schepselen, of wel soms?

In *Eindspel:*

> Maar denk toch na, denk toch na, u bent op aarde, daar is geen remedie voor.
> (Vert. Jacoba van Velde)

Het wachten op een leven na de dood, waar het altijd om ging, is volledig zinloos als er geen leven na de dood is. Het Haagse openbaar vervoersbedrijf HTM hing eind 1990 een rebus

in de Haagse abri's, waarvan de uitkomst luidt: 'Wachten is naar, maar heeft altijd een reden'. Becketts werk stelt impliciet de vraag of er wel altijd een reden is.

Grap

Mensen laten wachten op een gebeurtenis die waarschijnlijk nooit zal komen is een wrange grap die fundamenteel is voor *De Goddeloze komedie* die Beckett voor de twintigsteeeuwse toeschouwer heeft ontworpen. Het is bepaald niet sympathiek om je willoze en machteloze slachtoffers zo te kijk te zetten en om je toeschouwers een dergelijke wrede spiegel voor te houden. Ruim vijftig jaar geleden waarschuwde Beckett zijn lezer al in *Murphy* dat hij op zijn hoede moet zijn voor slechte en goede grappen:

> Niet de minst opmerkelijke van de ontelbare classificaties van het bestaan was die in grappen die ooit goed waren geweest en grappen die nooit goed waren geweest. Wat anders dan een onvolkomen gevoel voor humor had zo'n rotzooi kunnen maken van de chaos. In den beginne was het woordspel. En zo voort.

Is Becketts *Goddeloze komedie* een grap die ooit goed was of een grap die nooit goed was? In den beginne was het woord, in Becketts werk de woordspeling. En zo voort, en zo verder.

Alle vertalingen door Hisgen van der Weel tenzij anders vermeld.

Bronnen:

Collected Shorter Plays, Faber, 1984.
Collected Shorter Prose 1945-1980, John Calder, 1986.
Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, John Calder, 1983.
More Pricks than Kicks, Chatto & Windus, 1934.
Murphy, John Calder, 1977.
Malone Dies, Penguin, 1971.
Waiting for Godot, Faber, 1985.
Endgame, Faber, 1972.
Company, John Calder, 1980.

Citaten van andere vertalers zijn afkomstig uit:
Samuel Beckett, *Wachten op Godot, Eindspel, Krapp's laatste band, Gelukkige dagen, Spel*, De Bezige Bij, 1988.
Samuel Beckett, *Gezelschap*, De Bezige Bij, 1985.
Samuel Beckett, *Een stuk monoloog*, Raster 38, De Bezige Bij, 1986.
Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*, vert. Frans van Dooren, Ambo en Athenaeum, Polak & Van Gennep, Baarn en Amsterdam, 1987.

Erick Aufderheyde

Betekenen! Beckett, iets betekenen?
Over de dionysische aspecten van zijn werk

> Het enthousiasme van de dionysische toestand met zijn vernietiging van alle gewone beperkingen en grenzen van het bestaan bevat namelijk zolang zij duurt een *lethargisch* element, waarin alles onderduikt wat een persoon in het verleden beleefd heeft. Door de kloof die deze vergetelheid creëert wordt de alledaagse wereld van de dionysische wereld afgesneden. Zodra men zich echter weer van de alledaagse wereld bewust wordt, gaat dat met walging gepaard. (...) De kunst alleen is in staat deze walging van het ontstellende en absurde van het bestaan om te buigen naar voorstellingen waarmee te leven valt: zoals het *verhevene* - de artistieke beteugeling van het ontstellende - en het *komische* - de artistieke ontlading van de walging van het absurde.
> (Nietzsche)

Arnold Lehner, zoon van de Oostenrijkse componist Arnold Schönberg, vertelt een interessante anekdote over het derde strijkkwartet van zijn vader. Het beroemde Kolisch Quartet, waarvan Lehner deel uitmaakt, had zich een zomer lang over dit werk gebogen om het vervolgens in te studeren voor een uitvoering. Tijdens de voorbereidingen werd lange tijd gezocht naar de methode, waarmee Schönberg dit moeilijke werk gecomponeerd kon hebben. Tot grote vreugde werd op den duur een systeem ontdekt, maar twee noten bleken dan niet te kloppen. Allen waren er van overtuigd, dat deze drukfouten waren.

Bij de uitvoeringen in Berlijn werd Arnold Schönberg hierop geattendeerd, die echter een bedenkelijk gezicht trok: ‘Ik heb de drukproeven zelf tweemaal nagekeken! Er is geen drukfout! Het is onmogelijk, dat er fouten in de partituur staan. Maar als ik een fis hoor, dan schrijf ik een fis, als ik een bes hoor, dan schrijf ik een bes! Jullie hadden er beter aan gedaan om je op het spelen van de muziek te concentreren, dan op je theorie. Hoe kunnen jullie in godsnaam mijn muziek spelen als je hem met voorbedachte rade wil begrijpen’

Deze anekdote roept een vergelijking op met de Ierse schrijver Samuel Beckett en de controverse over wat zijn oeuvre allemaal zou kunnen betekenen. Beckett zelf heeft zich meestal afzijdig weten te houden van uitleg over zijn romans en toneelwerken. Voor hem is het schrijven een noodzakelijke manier van leven geweest. Hij heeft altijd benadrukt, dat zijn teksten niet meer zijn dan wat er geschreven staat. Op de vraag wie Godot nu eigenlijk is in zijn toneelstuk *Waiting for Godot* (1953), heeft hij geantwoord:

> ‘If I had known, I would have mentioned it in the play.’

Over *Endgame* (1957) zegt Beckett op de vraagstelling, waarom hij het publiek met zoveel raadsels opzadelt:

> *Endgame* is pure play, nothing less. Of riddles and solutions there is therefore no thought. For such matters there are universities, churches, Chambers of Commerce and so forth.

In gevecht

Samuel Beckett is een privaat mens geweest, die consciëntieus zoekt naar een vorm in zijn schrijven, bezeten als hij is geweest van de mogelijkheden in het woord, van de variaties met het woord. Zijn teruggetrokkenheid is niet het resultaat van gekoesterde mysterie of arrogant kluizenaarschap. Het komt voort uit een praktische noodzaak om een privé te behouden ten behoeve van de tijd en ruimte, die hij nodig heeft om zich aan zijn schrijverstaak te wijden, terwijl de eisen van geleerden, opdringerigheid van journalisten en nieuwsgierigheid van jonge regisseurs evenredig toenemen met zijn succes.

Maar Beckett is een schrijver die zijn taak serieus neemt, en uiteindelijk laat de buitenwereld hem koud:

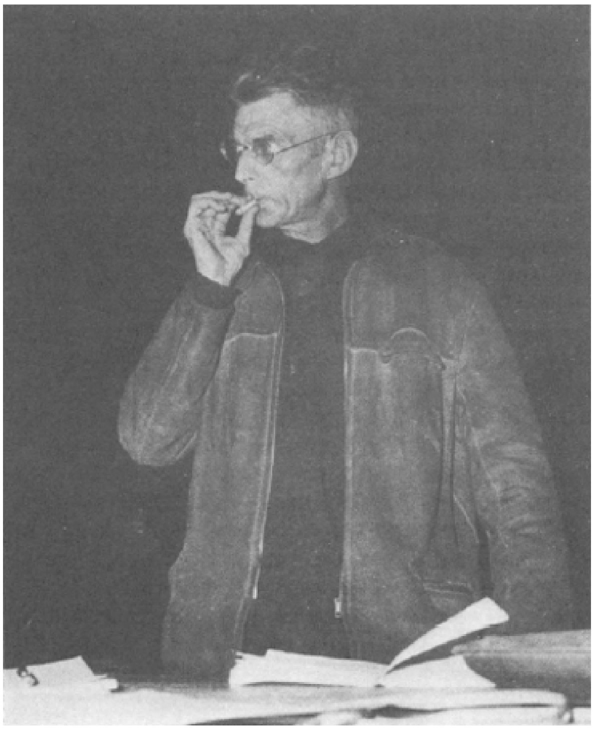
> There will be a new form, and this form will be a of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate. That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accomodates. To find the form that accomodates the mess, that is the task of the artist today.

Beckett heeft zijn leven aan het schrijven gewijd, aan het zoeken naar een waarheidsgetrouwe weergave van zijn creatief denkproces. Door middel van zijn schrijfwerk probeert hij een greep te krijgen op de meestal slechts vagelijk en in hilarische understatements aangeduide catastrofen in zijn leven. Teneinde het verleden van zich af te schrijven is Beckett in een constant gevecht verwikkeld. Zijn woorden blijken een machtig eigen leven te leiden, maar niet in staat het noodzakelijke uit te drukken:

> Each time one wishes to express something other than words, they align themselves in such a way as to cancel each other out.

Terwille van de frusterende strijd met de woorden op papier onderneemt Beckett geen enkele poging om aan de buitenwereld iets over zijn creatieve proces mee te delen. Geen interviews staat hij toe, geen uitleg over zijn werk komt over zijn lippen en langzamerhand ontstaat het beeld van een tragische, teruggetrokken figuur. Een lange tijd heeft de pers dit beeld koste wat kost willen handhaven - misschien uit frustratie dat er weinig anders over Beckett te schrijven valt. De NRC uit 1969: ‘De Ierse toneelschrijver Samuel Beckett heeft woensdag 10 december niet zelf de Nobelprijs voor literatuur in ontvangst genomen. Deze afwezigheid is kenmerkend voor Beckett. Hij is iemand apart. Beckett is de man, die zich van 1945 tot 1950 opsloot in zijn kamer om in diepste eenzaamheid zijn grote werk *Wachten op Godot* te schrijven.’

Één puntje minder



Samuel Beckett (foto: Pic)

De meest vruchtbare bron van informatie over Beckett en zijn werk zijn de berichten van zijn activiteiten in het theater, waar hij vooral in de zestiger en zeventiger jaren veelvuldig vertoeft. Terwijl hij praktisch bij al de premières van zijn toneelstukken afwezig is, wordt zijn aanwezigheid tijdens het repetitieproces enorm inspirerend gevonden. Niet alleen als regisseur, maar ook als raadgever of supervisor toont Beckett een verbazende openheid voor suggesties en ideeën, hoewel de mythe van zijn onbuigzaamheid overbekend geworden is. Opvoeringsrechten worden alleen gegeven mits zijn tekst en regie-aanwijzingen

tot op de letter nauwkeurig nageleefd worden. Een paradoxale situatie als men bedenkt dat er een onoverkomelijke discrepantie is tussen literatuur en theater. Een geschreven tekst is onaantastbaar en heeft bij wijze van spreken het eeuwige leven, terwijl elk drama bij definitie een levende vorm heeft, die elke voorstellingenreeks tot een vergankelijk gebeuren maakt. Uit nadere studie van werkschriften van Beckett valt op te merken dat de regisseur Beckett zich van dit onderscheid wel degelijk bewust is:

> I don't believe, that my interpretation is the only one. It is possible to do the play different, other ‘music’, walks, other rhytms and so on.

Beckett heeft zelf vele veranderingen gemaakt om zijn toneelstukken voor het theater toegankelijker te maken. Tijdens repetities zoekt hij naar het ritme van de verbale en fysieke bewegingen in het beeld om het toneelstuk aan te passen aan de te bespelen ruimte. In een kleine zaal zal Clov in *Endgame* immers minder tijd nodig hebben om via zijn ladder door de raampjes te kijken dan in een grote schouwburg. Maar amusante anekdotes rondom zijn pietepeuterigheid met detail en aanwijzingen van de kleinste kleinigheden kenmerken de schrijver, die zijn werk kent en serieus neemt. Tijdens een intensief werkproces met de actrice Billy Whitelaw, die in *Rockaby* (1981) speelt, zegt hij:

> ‘Can you not say two dots instead of three.’

In het enerverende proces van repeteren om zijn toneelstuk in overeenstemming te brengen met acteurs, ruimte en soms zelfs akoestiek blijft Beckett de tekst als uitgangspunt nemen om alle problemen mee op te lossen, want boven alles is hij gevoelig voor de klank, de ‘muziek’ van zijn teksten:

> I never write down a word without first saying it out loud.

Als regisseur vraagt Beckett veel van zijn acteurs, die hij vaak volslagen alleen laat in het zoeken naar een voor beide partijen acceptabele speelstijl. De pragmatische belangen van het toneelstuk houden hem veel meer bezig dan de filosofische beschouwingen van karakter en motivatie. Het belang ligt bij de wijze waarop de tekst levend gemaakt wordt, met welk ritme, tempo, klankkleur, beweging, tijd van beweging, gebaar en gebruik van ruimte. Beckett zoekt naar oprechtheid in zijn werk en wil als regisseur valse diepgang voorkomen. Geen pauzes bij bewerkingen om ze belangrijk te maken, maar pauzes omdat de beweging in de tekst dat voorschrijft. Soms is het niet meer dan het ritme van de woorden en klanken van de zinsneden, die een toneelstuk naar zijn einde voeren.

Beckett vraagt ook veel van zijn publiek, als hij theater creëert met flarden van traditionele dramaturgie. In zijn latere toneelwerken gooit hij alle conventionele toneelwetten overboord, maar wint daarmee aan concentratie en exactheid. Dit minimalisme ontként het theater niet; elk theatergebeuren wordt gedistilleerd tot iets fundamenteels. Maar de raadsels blijven de raadsels, en het publiek ervaart, denkt na, verveelt zich, is ontroerd, ergert zich of laat de voorstelling echoën als gevolg van de oprechte patstelling in Beckett's dramaturgie.

My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended), made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin.

Dwaaltuin

Met de dood voor ogen haast het spreken zich voort maar ook begint het opnieuw, vertelt het over zichzelf, ontdekt het verhaal in het verhaal en de mogelijkheid dat aan deze insluiting misschien nooit een einde komt.

(Foucault)

Uit het oeuvre van Beckett blijkt een levenshouding waarin het bestaan gewoonweg niet kloppend te maken is: alles is onvolledig, chaotisch en onzeker. Doordat de mens blootgesteld is aan de wisseling van tijd, is hij

opgenomen in een steeds fluctuerende beweging van verleden en toekomst, waardoor er nergens een houvast voorhanden is. Beckett's enthousiasme voor het leven houdt zich in stand door pogingen elke herinnering of hoop te smoren, als deze te krachtig dreigen te worden. De wereld waarover hij schrijft is die van de tegenwoordige tijd. Elk personage loopt de kans ontwricht te worden door zijn eigen wensen, dromen, nostalgische gevoelens of diepgravende gedachten. In die denkwereld, waar deze ontwrichting centraal staat, komt de lezer of toeschouwer voor de ervaring te staan dat het leven een raadsel is, een dwaaltuin, een lachspiegel. Elke waarde heeft een tegenwaarde en in het gebied ertussen is de mens alleen, onbereikbaar voor zichzelf en voor anderen.

Wachten op Godot in het Schillertheater, 1975
(foto: A. Heuer)

Beckett reflecteert aan een steeds levende samenleving, waarin wetenschap en techniek de meeste diepgang voor hun rekening nemen. Hij laat zich echter niet verdoven door de wetenschap, die ons weliswaar in staat stelt het leven beter te beheersen, maar ons tevens verder van fundamentele vragen weghoudt. Vragen omtrent de dood worden steeds meer naar een hoek van onverschilligheid verdreven. Nadenken over sterven wordt verdrongen onder het mom van een materieel bepaald optimisme, waarin we graag alle levensaspecten onderbrengen. De personages in Beckett's romans en toneelstukken vieren het leven omdat ze zich van de vergankelijkheid bewust zijn. Ze verheffen hun saaie dagelijkse bestaan naar een leefbaar niveau en lachen erom, terwijl ze walgen van hun absurde situatie. In elke geschilderde realiteit ligt die opvatting van Beckett verscholen. De mens is kwetsbaar, van angst vervuld over zijn leven, dat zich ontvouwd met een steeds weer ontsnappende betekenis; de dood als de voltooiing van dat leven en tevens de zin ervan vormend. Zijn leven lang is de mens bezig die zin ervan te ontkennen, omdat anders het bestaan onleefbaar is. In Beckett's universum is het leven onleefbaar en toch wordt er volop geleefd. Om deze absurditeit te ontlopen verzinnen de personages verhalen, verbale omwegen die hen de kracht geven de gang naar de dood ondanks alles vol te houden. Beckett realiseert zich hierbij volkomen hoe onvolmaakt de menselijke verbeelding is.

Het tijdperk waarin Beckett zijn eerste romans, gedichten en essays schrijft - het vertroebelde sociale en politieke levensklimaat van de twintiger en dertiger jaren - is gekenmerkt door snelle maatschappelijke veranderingen. Een af-

schuwelijke oorlog heeft zijn wonden achtergelaten in een tijd waarin wetenschap en techniek enorme stappen vooruit maken. Uitvindingen en ontdekkingen laten allerlei zekerheden wankelen: niemand accepteert eenvoudige antwoorden of oplossingen meer. Denkers en schrijvers in de eerste decennia van de twintigste eeuw worden voorgangers van toonaangevende artistieke ontwikkelingen. Nieuwe voorwaarden ontstaan voor de kunst met de geboorte van vele nieuwe stromingen, zoals het dadaisme, futurisme en surrealisme. In het theater wordt op een poëtische en impressionistische wijze meer participatie en een andere perceptie van het publiek verlangd. Schrijvers als Jarry, Artaud en Pirandello zijn Beckett al voorgegaan in het ontwikkelen van nieuwe expressiemiddelen in het theater.

In het begin van zijn schrijversloopbaan waagt Beckett zich voornamelijk aan de roman. Zijn inquisitie om met de vorm van de roman te variëren laat hem al gauw tot de ontdekking komen, dat hij de illusie van macht over de realiteit zal moeten opgeven, de illusie namelijk dat de wereld begrepen kan worden door de roman vol te stoppen met alle beschikbare wetenschap. De ervaringen van de twintigste eeuw hebben hem bescheiden gemaakt. Voortaan zal hij alleen nog teksten schrijven die qua omvang hoogstens nog korte verhalen, schetsen en sketches genoemd kunnen worden. Beckett dunt zijn werk uit tot ijle reeksen tekst die door een lege ruimte bewegen - teksten die ons soms meer aan muziek dan aan literatuur doen denken. De personen daarin spreken met verschillende stemmen - ze nemen andere identiteiten aan, vertellen hun eigen verhaal of dat van een ander. Maar een toenemend autobiografisch element in zijn werk vertelt steeds meer het verhaal van Beckett zelf. Op een gegeven moment worden de karakters in zijn roman te schokkend voor hemzelf vanwege de toenemende exploratie van en confrontatie met zichzelf. Beckett verschuift zijn aandacht naar het schrijven voor het theater:

> Theatre for me is relaxation from work on the novel. You have a definite space and people in this space. That's relaxing!

Status quo

Hoewel Beckett zelf nooit actief met een kunststroming verbonden is geweest, wordt hij vooral voor zijn toneelstukken in verband gebracht met de absurdisten, samen met collegaschrijvers als Ionesco en Adamov. Hij heeft een belangrijke rol gespeeld in de verschuiving van gedachten en gevoelens door middel van een authentieke artistieke registratie van zijn tijd. Het gevoel dat het absurdisme als literaire stroming met zich meedraagt, wordt het beste beschreven door Camus in zijn *Mythe van Sisyphus:*

> Een wereld die verklaard kan worden is een vertrouwde wereld, maar in een wereld die plotseling verstoken is van illusie, voelt de mens zich een vreemdeling. Hij is een balling, omdat hij geen herinneringen heeft aan een verloren vaderland en geen hoop heeft op het beloofde land.

De chaos in het midden van de twintigste eeuw heeft de literatuur en het theater gestimuleerd om verslag te doen van de status quo van de toenmalige mens. Vooral in het theater wordt een enorme kentering teweeg gebracht door de traditionele aristotelische dramaturgie van tragedie óf komedie overboord te gooien. Beckett heeft zijn steentje bijgedragen door consequent in zijn eigen vorm geen gebruik meer te maken van intrige, dramatische ontwikkeling of karaktertekening. De vraag is of schrijvers als Iris Murdoch, Heiner Müller, Thomas Bernhard en Harold Pinter hun eigen vorm buiten het naturalisme gevonden zouden hebben, als Beckett niet de weg had bereid. Maar het zijn niet alleen vakgenoten maar ook componisten en beeldende kunstenaars die hun inspiratie aan het werk van Beckett ontlenen. Het is zijn vastberadenheid in visie waarvan een inspirerende invloed uitgaat; er is geen schrijver die zo consciëntieus het creatieve proces heeft uitgebeeld als Beckett. Zoals de expressionisten hun gevoelens op het toneel uitsmeren, heeft Beckett de zijne samengebald tot essentiële beelden, en ze vervolgens met Ibsen's onverbiddelijke dramatische logica opgesloten in begrensde ruimtes.

Heroïsch en komisch

> ...the amazing thing about Beckett is how he takes you to depths of agony and then turns it into an immense joke with burlesque turns and routines that are almost vaudevillian.
> *(foe Chaikin)*

Terwijl in de roman *Malone Dies* (1951) een algemene klank van elegie overheerst - Malone probeert het evenwicht te vinden tussen 'laughter and tears' - is de sfeer in *Wachten op Godot* uitdagend en ironisch. Tot zijn eigen verbazing levert het schrijven voor het theater nieuwe inzichten op voor Beckett:

> I simply wrote lines one after another. I was lucky that the dialogue sounded as good as it read.

In *Godot* wordt elke neiging tot lethargie tegengewerkt om de volhardende mens zijn eigen wil te laten gebruiken ondanks alle beperkingen. De combinatie van wachten en de vastbeslotenheid weg te gaan geeft deze dramatische werkelijkheid een ongekende spanning. Vladimir en Estragon bevechten twijfel en teleurstelling met heroïsche en komische ondernemingen. Zij verdrijven hun tijd met vreemdsoortige afdwalingen, onlogische daden en taalspelletjes om elke beslissing omtrent hun saaie bestaan te vermijden. In hun tragedie is lachen met het ongemak een verdediging tegen finaliteit. In menige boekbespreking of recensie van Beckett wordt ergens wel gerefereerd aan humor. Is het niet in verband met de taal, die associaties van ironie oproept, dan zijn het de beelden, die in alle eenvoud contrasteren met de handeling. Beckett's werk getuigt van een toewijding om de humor een piek te geven in een levensbeschouwing, die het leven voornamelijk ziet als een pijnlijk gebeuren. Een humoristische tolerantie van een status quo met op de achtergrond een droefgeestige visie op het menselijk bestaan:

Wachten op Godot in het Schiller-theater, 1975
(foto: A. Heuer)

> What but an imperfect sense of humor could have made such mess of chaos.

In *Murphy* (1934), Beckett's relaas over een werkloze Ier in London, is de ironie een remedie voor de donkere gedeelten in het verhaal, zowel voor hoofdpersoon als voor de

lezer. In *Watt* (1943), een vierdelige roman waarmee Beckett met een oefening in parodie de oorlog van zich afschreef, definieert Beckett zelfs verschillende vormen van lachen, die in zijn latere werken veelvuldig zullen terugkeren. Er is de 'bittere' lach, de 'holle' lach en de 'sombere' lach, die alledrie verschillende stadia van een filosofische ontwikkeling aanduiden. Ze corresponderen alledrie, volgens Beckett, met het geleidelijke afschaven van elk begrijpen. Maar de belangrijkste lach is de 'risus purus':

> ... the laugh of laughs, the laugh laughing at the laugh; the beholding, the solution of the highest joke; in a word, the laugh that laughs at what is unhappy.

Als mindere vormen van humor noemt Beckett in *Watt* de 'ethische' lach - een bittere lach over wat niet goed is - en de 'intellectuele' lach - een holle lach over wat niet waar is. Laatstgenoemde vormen van lachen zijn hoofdzakelijk terug te vinden in de vroegere werken, hoewel sporen van de 'risus purus' al in *Murphy* te vinden zijn.

De verschillende vormen van humor ontwikkelen zich door het schrijfwerk van Beckett heen. Deze ontwikkeling leidt uiteindelijk via de 'risus purus' tot een beschouwelijke acceptatie van het bestaan; een bevrijding van conflict tussen 'laughter and tears' om in een laatste stadium opgelucht terecht te komen bij een 'farewell to laughter and tears'.

Verlichting

Er is een gebied dat niet onvermeld mag blijven als het gaat over de humor van Beckett; de taal. Beckett is een meester in taalkronkels, woordspelingen, paradoxale uit-drukkingen, alliteraties en klankgrappen. Zijn ingenieus humoristisch gevoel voor taal is vaak een verlichting tussen de vele krachtige beelden. Beckett demonstreert zijn begrip van de fijne grens tussen tragedie en komedie, waarbij het dagelijks bestaan tot een absurde grap verheven wordt. Hier schemert zonder twijfel de Ierse kant van Beckett door: wat het leven ook geeft, hoe tragisch de realiteit ook kan zijn, met een grap en een grol valt er altijd wel een draai aan te geven.

In de zestiger jaren begint Beckett zijn gebruik van taal te veranderen - een weg die lang vantevoren al was aangekondigd. In *Proust* (1931) schrijft hij al over de neiging tot reductie:

> The artistic tendency is not expansive, but a contraction.

Zijn latere toneelwerken vertonen een groeiend minimalisme. Handeling en dialoog worden gereduceerd tot een enkel gebaar en tot monoloog. Beelden op het toneel bevatten een minimum aan zorgvuldig uitgekozen details. In *Happy days* (1960) is Winnie tot haar middel begraven in een berg zand, in het tweede deel zelfs tot haar nek. In *Footfalls* (1975) loopt May in een onveranderlijke eenzelvige houding met precies negen passen het toneel op en neer. *Not I* (1972) toont alleen een vuurrode mond die razendsnel boven het toneel beweegt. Beelden gaan een belangrijkere rol spelen, maar Beckett heeft zijn gevecht met de woorden nooit opgegeven. Hij blijft

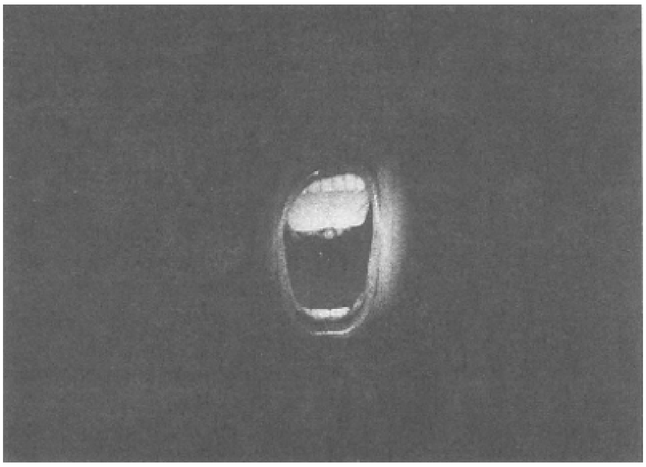
de schrijver die, goed op de hoogte van filosofie en beeldende kunst, zijn leven opdraagt aan het woord:

> Nothing matters but the writing, there has been nothing worthwhile. I could not have done it otherwise. Gone on, I mean. I could not have gone through the awful wretched mess of life without having left a stain upon the silence.

Nieuwe vragen

Elke poging om het wezenlijke in Beckett's werk samen te vatten, stuit op de essentiële vraag hoe de teksten en beelden van deze private man over alleen zijn, sterven en catatonie zoveel vitaliteit op het toneel kunnen veroorzaken. Samuel Beckett zal zelf geen verklaring geven voor dit verschijnsel. Het is immers ook ons raadsel. Beckett's werk zal tot in het einde der dagen worden ingelijfd door filosofen, theologen, critici en academici, die van hem een heilige of krankzinnige willen smaken. Regisseurs zullen zijn toneelstukken interpreteren zonder erbij stil te staan dat waar

ze naar zoeken misschien al in de tekst aanwezig is. Elke variatie is een legitieme toevoeging aan wat er al geschreven staat; elke uitleg is een mogelijke oplossing die een volgende vraag oproept. Maar wie zal er nu gelijk hebben? Beckett, door alles open te laten? De academici, door alles vast te leggen? De theatermaker, door de juiste vragen opnieuw vorm te geven? Heeft Beckett's werk een grotere betekenis, of gaat het alleen maar over de letters op papier, de taferelen op te toneel?



'*Mouth*'*; uit Not I*

Beckett schrijft voor zichzelf, de lezer leest over zichzelf, de toeschouwer ervaart zichzelf: tussen de simpele feiten van ons dagelijks bestaan boksen we tegen de dood van een god, de onmogelijke liefde van een moeder, een verloren kans op geluk of een ander universeel thema dat Beckett in zijn werk te berde brengt. Zorgvuldig gekozen thema's; uitgewogen, gebalanceerde persoonlijke ervaringen, die getuigen van een schrijver die met vol bewustzijn in het leven staat. Beckett celebreert dat leven met zijn schrijfwerk omdat hij de grenzen van het leven altijd voor ogen heeft.

Vitaal

Maar bij elk thema oppert hij een tegengesteld onderwerp; een ongeloof - het eeuwige sleutelwoord 'misschien' -, een weigering om volledig aan een ervaring vast te houden. Elk verhaal is elegant, maar verzet zich tegen samenvatting. De beelden op het toneel, de woorden op de bladzijden laten geen verklaring toe. De helden in Beckett's verhalen mogen in vuilnisbakken, in de modder of in potten er nog zo erbarmelijk aan toe zijn, ze vragen nooit om medelijden of begrip - ze zijn binnen hun beperkingen zelfs vitaal. Ze bespotten niet alleen, zoals in *Molloy* (1947), menselijke verworvenheden als zitten en lopen, maar en passant ook nog de twee onderwerpen waar altijd nog wel iets goeds (de liefde) of iets raadselachtige (de dood) over kan worden gezegd. De dood, liefde, noodzaak, geluk zijn woorden die bij Beckett evenveel kunnen betekenen als stenen, schommelstoel, schoenen, zand of voetstappen. Ze verschijnen in rauwe, flonkerende beelden die door een barre lach omringd worden en waar de lezer of toeschouwer in meegenomen wordt. Beckett als inspirator om feestelijk elke levenservaring in de tegenwoordige tijd te beleven. Alle raadsels liggen opgesloten in het niet-weten, in het niet-handelen. Alle

antwoorden liggen open. Beckett leert ons ontdekkingsreiziger te worden in zijn wereld, en in de onze.

Jacques de Visser

Waarop wachten?

Over de symboliek in Wachten op Godot

> VLADIMIR: *Zeker is dat de tijd onder deze omstandigheden lang duurt en ons dwingt tot daden die, hoe zal ik het zeggen, die op het eerste gezicht verstandig lijken, maar die voor ons een gewoonte zijn. Je zal zeggen, dat is om ons verstand van de ondergang te redden. Dat ben ik met je eens. Maar dwaalt het al niet in de eeuwige, ondoorgrondelijke nacht? Dat vraag ik me soms af. Volg je mijn gedachtengang?*
> (Wachten op Godot)

Het toneelstuk *Wachten op Godot*, waarmee Samuel Beckett in de jaren vijftig wereldberoemd is geworden, is zo'n rijk werk dat het een schatkamer van suggestieve thema's bevat die ons vandaag nog steeds blijven boeien. Het is heel sterk gestructureerd en de auteur heeft er zijn werk van gemaakt om het vanuit zijn intellectuele, literair-historische en zelfs wijsgerige eruditie van een massa referenties te voorzien. In deze bijdrage wil ik ingaan op de thematiek van het wachten die uitdrukkelijk in de titel en in het verloop van het toneelstuk is aangegeven. Meer dan eens krijgen we in de stroom van de conversatie de opmerking te horen dat Estragon en Vladimir op Godot wachten:

> ESTRAGON: Laten we gaan.
> VLADIMIR: We kunnen niet.
> ESTRAGON: Waarom niet?
> VLADIMIR: We wachten op Godot.
> ESTRAGON: Dat is waar.
> (blz. 13)

Dit wachten schijnt op het eerste gezicht een vanzelfsprekendheid voor de genoemde hoofdpersonages. Maar de toeschouwer of de lezer van het drama kan het hierbij niet laten. Indien hij zich bij het verhaal houdt, dan botst hij op te veel absurde toestanden, in de zin dat hij aan het werk kop noch staart kan vinden of dat alles hem ongerijmd lijkt. Maar *Wachten op Godot* is niet in die zin absurd te noemen.

Beckett bij de première van 'Waiting for Godot', Londen 1955

Trouwens, het absurdisme als vooropstelling in het benaderen van een kunstwerk is wel de minst vruchtbare hypothese die men kan aannemen, omdat dit een rem op de interpretatie en op het mogelijke begrijpen betekent. Onbevangenheid in de omgang met kunst ligt meer voor de hand. Dat wil zeggen: het werk heel aandachtig volgen of lezen. Vindt men geen zin of betekenis bij een eerste lezing, dan begrijpt men misschien heel wat meer bij een tweede, derde of vierde lectuur. Stellen dat Beckett ons iets te vertellen heeft, is ook een vooropstelling. Het is echter een vruchtbaar *a priori* dat men wel kan verlaten wanneer blijkt dat een analyse, duiding of interpretatie niet zoveel oplevert.

Een vanzelfsprekende vraag

De vraag die de toeschouwer of lezer van het drama zich naar alle waarschijnlijkheid stelt, luidt: waarop wachten Estragon en Vladimir? Ze zeggen zelf: op Godot. Zowel aan het einde van het eerste, als aan het einde van

het tweede bedrijf komt er een jongetje Estragon en Vladimir vertellen dat Godot diezelfde avond niet komt, maar de volgende dag zal komen. Daarna overwegen E & V om samen zelfmoord te plegen, zich aan de enige boom in hun omgeving op te hangen. Maar het koord is niet sterk genoeg: ze zullen daarom de volgende dag een sterker koord merbrengen: 'Morgen hangen we ons op,' zo zegt Vladimir, 'tenzij Godot komt' (blz. 92), waarna Godot niet meer ter sprake komt en het stuk eindigt. Waarop hebben E & V dan die dag tevergeefs gewacht? En wat stelt Godot voor?

Het onderscheid tussen Estragon en Vladimir

Beckett in de studio van Giacometti, Parijs 1961

Om tot de symboliek van dit toneelstuk door te dringen, dat wil zeggen om te ontdekken wat dit werk in overdrachtelijke zin suggereert, deels onthult, maar tegelijk deels verhuld laat, dringt zich de vraag op voor wie Godot iets betekent. Van de vijf personages, Estragon en Vladimir, Pozzo en Lucky, en ten slotte de jongen, heeft Godot kennelijk alleen betekenis voor E & V en voor de jongen. Hierbij is er een belangrijk onderscheid tussen deze beide mannen. Is het niet steeds V die E eraan herinnert dat ze op Godot wachten? Ze komen al een hele tijd samen voor de boom - zo suggereert het stuk - maar het is steeds V die zich dat herinnert, terwijl E eraan herinnerd moet worden. De vergetelheid is trouwens een opmerkelijk thema, alleen V heeft een meer gearticuleerd tijdsbewustzijn.

Over de verschillen tussen E & V hoeft men niet lang na te denken om te zien dat E een nogal aards type is, emotioneler dan V; hij zeurt in beide bedrijven over zijn schoenen - of wat daar voor moet doorgaan - en zegt meer dan eens dat hij niet meer weg kan, wellicht omdat hij zere voeten heeft en gebonden is aan zijn plek; hij slaapt

in de greppel, knaagt aan peentjes en restanten van kippeboutjes, heeft liever dat Lucky, een vreemd personage dat later opduikt, danst dan dat hij denkt, en praat heel wat minder dan V. Hoewel hij niet altijd kan, wil hij vaak weggaan, maar V houdt hem dan steeds op: deze wil immers op Godot wachten. Het ontheemd zijn voelt hij ook emotioneel aan en bijgevolg heeft hij het meer dan eens over het zich verhangen.

Daartegenover staat V die heel wat meer praat; niet zomaar praat, maar nadenkt; hij bekritiseert zelfs het nutteloos redeneren en ontvouwt allerlei rationalisaties:

> We moeten onze tijd niet verliezen met nutteloze redeneringen. (*Pauze. Heftig*) Laten we iets doen, zolang de gelegenheid zich voordoet. Het komt niet iedere dag voor dat men ons nodig heeft. Niet dat men juist ons nodig heeft. Ieder ander zou het net zo goed kunnen, waarschijnlijk beter. Het beroep dat men nu op ons doet is eigenlijk tot de hele mensheid gericht. Maar op deze plaats, op dit ogenblik, zijn wij de mensheid, of wij willen of niet. Laten we er van profiteren, voordat het te laat is. Laten we voor een keer waardig het gespuis vertegenwoordigen waarbij we per ongeluk terechtgekomen zijn. Wat zeg jij ervan? (*Estragon zegt niets*). Het is waar, door met over elkaar geslagen armen het voor en het tegen te

> overwegen, doen we onze stand ook alle eer aan. De tijger snelt zonder enig nadenken zijn soortgenoten te hulp. Ofwel, hij redt zich in het dichtste kreupelhout. Maar daar ligt het probleem niet. Wat doen we hier, dat moeten we ons afvragen. Wij zijn zo gelukkig het te weten. Ja, in deze ontzaglijke verwarring is ééen ding helder; we wachten op Godot.
> ESTRAGON: Dat is waar.
> VLADIMIR: Of dat de avond valt. (*Pauze*) We zijn op de afgesproken plaats, dat is zeker. We zijn geen heiligen, maar we zijn op de afgesproken plaats. Hoeveel mensen kunnen hetzelfde zeggen?
> (blz. 77-78)

Deze passage is typerend voor V: een zekere breedsprakerigheid, zichzelf rechtvaardigend, rationalistisch; in zijn wachten verwacht hij inderdaad de komst van Godot; hij wil er trouwens elke dag voor op afspraak zijn; hij mobiliseert er zijn geheugen en herinnering voor - wat Estragon niet doet. Hij leeft verstandelijker, in een zekere zin rationalistischer, dus met zijn hoofd. Vandaar dat het niemand moet verwonderen dat hij een liefde voor hoofddeksels schijnt te hebben, terwijl E belangstelling voor schoenen heeft. V is blij als hij de hoed van Lucky vindt, de man die hem verstandelijk fascineert.

E is dus eerder het aardse type, V het meer vergeestelijkte. E zegt: ‘Zijn (V's) adem stinkt en mijn voeten’ (blz. 47), waarmee hij hun zijn-in-de-wereld verwoordt. Dat wil zeggen dat E moeilijk uit de voeten kan en zich bijgevolg existentieel in een impasse weet: ‘Er gebeurt niets. Niemand komt, niemand gaat, het is verschrikkelijk’ (blz. 42). Terwijl V het misschien wel gemakkelijk kan zeggen, maar zich tegelijk aan zijn herinneringen en wensen gebonden weet. Zijn hardnekkig en rationalistisch gerechtvaardigd wachten betekent een lijden aan de temporaliteit die zich in de benauwde levensadem (*pneuma*) manifesteert. Hij kent een levensmoeheid en begint op een bepaald ogenblik echt te twijfelen: ‘Ik weet niet meer wat ik denken moet’ (blz. 88). En onmiddellijk daarop, terwijl E over zijn voeten klaagt:

> Heb ik geslapen terwijl de anderen leden? Slaap ik op dit ogenblik? Als ik morgen denk dat ik wakker ben, wat zal ik dan van deze dag zeggen? Dat ik met mijn vriend Estragon, op deze plaats, tot het vallen van de nacht, op Godot heb gewacht? Dat Pozzo met zijn knecht voorbijgekomen is en dat hij met ons gesproken heeft? Misschien wel. Maar wat zal er van dit alles waar zijn? (*Estragon die heftig en tevergeefs geprobeerd heeft zijn schoen uit te trekken*, *is opnieuw ingeslapen. V kijkt naar E*). Hij zal niets weten. Hij zal van de slagen spreken die hij gehad heeft en dan geef ik hem een peen (*Pauze*). Schrijlings op een graf en een zware bevalling. In de diepte van het graf brengt de doodgraver dromerig de ijzers aan. Men heeft de tijd om oud te worden. De lucht is vervuld van ons geklaag. (*Hij luistert*). Maar de gewoonte is een grote sourdine. Ook naar mij zullen ze kijken en zeggen: Hij slaapt, hij weet het niet, laat hem slapen. (*Pauze*). Ik kan zo niet verder gaan.
> (blz. 88-89)

E en V zijn complementair, hebben heel wat met elkaar analoog-gemeenschappelijks, hebben elke dag een afspraak met elkaar om op Godot te wachten, maar ze blijven allebei eenzaam, zelfs een beetje wanhopig. Als ze met elkaar praten, praten ze vaak *naast* elkaar. Hun dialogen zijn niet zelden pseudo-dialogen. Als ze een duo zouden vormen of zijn, dan zijn ze ongetwijfeld een pseudo-duo of een pseudo-koppel. Trouwens, hun complementariteit is niet volledig: ze zijn geen man en vrouw, hebben geen vruchtbare toekomst; daarom zijn ze slechts twee ontwortelden die het er als een vermoeid echtpaar vaak over hebben dat ze misschien maar het best uit elkaar kunnen gaan, maar ze scheiden nooit. Ook is het uiteindelijk nooit duidelijk of ze elkaar nodig hebben of dat ze het zonder elkaar kunnen stellen.

De betekenis van het wachten

Estragon en Vladimir wachten op Godot. De vraag blijft echter nog altijd onbeantwoord: waarop wachten ze?

Het is bekend dat er op deze vraag al heel wat antwoorden zijn gegeven. Sommigen hebben

hun interpretatie door de theologie laten inspireren. Godot zou dan alleen God kunnen zijn. E en V zouden wachten op God die niet komt. Deze duiding is verdedigbaar, in die zin dat Beckett een parodie van de menselijke zoektocht naar God zou hebben geschreven, waarbij van het echte zoeken niets terechtkomt. Mij lijkt een gelijkstellen van Godot met God echter al te doorzichtig - een doorzichtigheid die Beckett in zijn groteske tekeningen wat in de hand heeft gewerkt wanneer hij een beschrijving van 'God/Godot' geeft bij monde van de boodschapper. V hoort de jongen uit:

> VLADIMIR: Heeft meneer Godot een baard?
> JONGEN: Ja, meneer.
> VLADIMIR: Blond of... (*hij aarzelt*)... of zwart?
> JONGEN (*aarzelend*): Ik geloof dat hij wit is, meneer.
> (*Pauze*)
> VLADIMIR: Grote genade!
> (*Pauze*)
> (blz. 90)

Zoals dit fragment, verschalkt het stuk in zijn geheel de toeschouwer, en in dat opzicht heeft ook de jongen een verschalkende functie. In een al te doorzichtige en bijgevolg ook banale interpretatie kan men zeggen: 'zie je wel, Godot is God!' Maar zo banaal is Godot (en ook God) niet. Het god-de-vaderbeeld met een lange witte baard is een cliché. Daarom geef ik hier een andere duiding.

E & V zijn twee ontwortelde landlopers; Beckett heeft ze clownesk getekend. Stilistisch is het hele stuk trouwens een groteske, wat niet zonder betekenis is, zoals ik nog zal aantonen. E & V bevinden zich op een landweg, waarvan we niet weten waarheen hij gaat. Kennelijk treffen ze elkaar elke dag bij de boom. Dat is de afspraak van Godot. Zoals al gesteld, herinnert V E eraan dat dat daadwerkelijk de afspraak is.

Maar vanaf dat moment gaan de gesprekken, als men ze echt gesprekken kan noemen, over andere dingen; soms houden ze zich gewoon - en uitdrukkelijk - bezig. De tijd moet passeren, want 's avonds zal Godot komen en hen de affectie en het geluk brengen:

> VLADIMIR: Misschien slapen we vanavond bij hem. Lekker warm en droog, met een volle buik op het stro. Dan is het de moeite waard te wachten. Vind je niet?
> (blz.9)

V droomt van een paradijselijke situatie, waarin alles naar wens verloopt.

Wereldpremière van 'En attendant Godot', 1953, in Parijs

Maar bestaat het paradijs nog wel voor de ontwortelde sterveling? E & V zijn immers op aarde, op een weg - symbolisch de levensweg - dicht bij een boom die geen vruchten draagt, maar in ieder geval een boom die nog wortels heeft, dus niet echt dood is. Trouwens, in het tweede bedrijf draagt bij bladeren, is het ken-

nelijk lente. Het is alleen Vladimir die dit opmerkt.

Al wachten E & V op Godot, V met meer overtuiging dan E, toch blijkt het hele stuk op niets anders uit te draaien dan op de ontmoeting tussen E & V - *ze hebben een afspraak met elkaar*.

Mag ik daaruit niet afleiden dat ze vooral elkaar zoeken? Zijn ze immers niet op elkaar aangewezen, zoals het aardse op het geestelijke en het geestelijke op het aardse? Nu zijn ze echter gescheiden: ze vormen een karikaturaal pseudo-koppel, zelfs niet man en vrouw. E denkt meer dan eens aan 'uit-elkaar-gaan', of wil zich verhangen, en aan het einde is V de wanhoop nabij: vervreemd van de vruchtbare aarde - E is geen vrouw - wil hij zich eveneens verhangen - met diegene die hij elke dag opzoekt. En E? Ook hij is van de redelijkheid, gesymboliseerd door V, vervreemd. Twee van elkaar vervreemden dus.

Illusie

Moet nu alle heil van elders komen? Zo lijkt het, zo speelt V het; hij kan E er enigszins van overtuigen dat het heil van elders zal komen en bijgevolg houdt hij hem van de zelfmoord af. Op een bepaald moment willen ze zich toch aan de boom langs de levensweg verhangen, maar het koord is, zoals in elke *vaudeville*, niet sterk genoeg, en het ziet er naar uit dat deze boom, waarvan de vruchten gehangenen zouden zijn, daar helemaal niet sterk genoeg voor is. De boom die er niet als een levensboom uitziet, is toch nog niet de boom des doods, een kruis. Daarom is het dat hij in het tweede bedrijf nog deze schamele bladeren draagt.

De suggestie dat het heil van elders moet komen, past eigenlijk wel goed in de al genoemde verschalkende dimensie van het drama: het heil elders zoeken is een valstrik en de engelachtige jongen die de boodschapper van een andere wereld schijnt te zijn, verbeeldt de verleidelijke demon die E & V verzoekt de verlossing in een (groteske) transcendentie te zoeken en te verwachten, in plaats van die kracht in henzelf te zoeken, in hun eenheid. Die eenheid zit in de naam Godot. Het wachten op Godot brengt E & V samen. Is het de illusie die hen samenbrengt en -houdt, en die hen in de eindeloze herhaling tegelijk in de illusie houdt? Dan kan men Godot inderdaad voor een god-de-vader met een witte baard houden. Maar het stuk suggereert toch iets meer, en wel in een detail dat in zijn subtiliteit toch heel wat meer is dan een detail. E & V noemen elkaar op een eigenaardige manier: Didi, waarmee Estragon Vladimir aanspreekt, en Gogo, waarmee Vladimir Estragon aanspreekt. Ze horen samen, maar hun saamhorigheid verwerkelijkt zich niet, tenzij negatief, in een gezamenlijke zelfmoord, die trouwens ook niet plaatsgrijpt. Is Godot nu geen anagram, een naam die is samengesteld uit de meer vertrouwelijke Didi en Gogo - Godot? (Beckett heeft zich over de interpretatie van 'Godot' terecht nooit uitgesproken - dat is zijn taak als auteur niet).

Is Godot nu het symbool van de menselijke eenheid die men tevergeefs elders zoekt, het uiteindelijke thema van het toneelstuk? Ja en neen. Neen, omdat het wachten toch in de verf wordt gezet. Ja, omdat V & E nu eenmaal op Godot staan of zitten te wachten. Het object van hun wachten is Godot. De twee antwoorden horen samen. Daarom ga ik (nogmaals) op het wachten in.

Nogmaals: wachten

E & V wachten. Ze bevinden zich op een weg, de weg van het leven, de weg die wij allemaal bewandelen van onze geboorte tot onze dood. Het betreft een weg die verder nog allerlei bestemmingen kan hebben, maar in het stuk van Beckett komen die andere bestemmingen niet ter sprake. Alleen herhaalt E meer dan eens ‘Laten we gaan’, hij zegt nooit waarheen. Vandaar dat we kunnen stellen dat de bestemming van E & V voorlopig de plek bij de boom is, waar ze met elkaar afspreken. Daar wachten ze, maar hun wachten betekent vooral dat ze de tijd doden; het is geen verwachten van iets, waarvoor ze zelf iets moeten doen. Hun verwachten is nogal nostalgisch, een soort terugkeer naar een paradijselijke toestand waarin alles naar wens gaat. Maar precies dit kan toch niet het leven zijn; zo'n wachten is vrijblijvend

en steriel, zo'n wachten is geen verwachtend tegemoet-zien.

Ze kijken uit naar iemand die op een groteske god lijkt. In die zin is het drama atheïstisch: Beckett liquideert of banaliseert een god die niet ernstig kan worden genomen. Maar deze god houdt hen wel in de ban, zelfs in die mate dat hij E & V tot een zekere ‘religieuze’ levenshouding aanzet die met zich meebrengt dat E zich toch nog niet heeft verhangen.

Een andere bezigheid dan het wachten hebben E & V niet; ze blijven op hun levensweg de tijd doden. In dat verband is het tweede bedrijf heel revelerend: E & V vinden een tijdverdrijf in allerlei banaliteiten, in de verstrooiing, in het elkaar uitschelden of in het imiteren van Lucky of Pozzo. Maar uiteindelijk is hun leven op niets gericht. Ze wachten op iets, maar missen tegelijk het inzicht in datgene wat ze zouden kunnen verwachten. Zij blijven twee ‘eenlingen’ die elkaar niets kunnen bieden, omdat ze hun eenheid in iets symboliseren dat ze buiten hun concrete existentie situeren.

In *Wachten op Godot* ontbreekt het dualisme niet. E & V symboliseren de gespleten menselijkheid, uitgedrukt in de vervreemde aardsheid en in de vervreemde rationaliteit. Deze figuren kennen geen hoop of verlangen, ook geen erotiek, eerder wat kameraadschappelijkheid. Dit alles kan de niet te miskennen dualiteit niet opheffen. Er gebeurt niets, zoals Estragon zegt. Alles is inderdaad in de eindeloze herhaling opgenomen. De symboliek van dit wachten is zo ingekleed dat de tijd een mager perspectief biedt. We zien dit trouwens ook bij het andere pseudo-koppel uit het drama. Dat Vladimir nog enig tijdsbewustzijn laat blijken, ergert Pozzo enorm. Deze blinde (verblinde?) roept plotseling woedend uit:

> Wilt u me nou alstublieft niet langer treiteren met uw praatjes over tijd? Wat een waanzin! Wanneer! Wanneer! Op een dag, is u dat niet voldoende? Op een dag, gelijk aan iedere andere, is hij [Lucky] stom geworden, op een dag ben ik blind geworden, op een dag worden we doof, op een dag zijn we geboren, op een dag zullen we sterven, op dezelfde dag, op hetzelfde ogenblik, is dat u niet voldoende? (*Bedachtzaam*) Schrijlings op het graf baren ze, een ogenblik schittert de dag en dan is het opnieuw nacht. (*Hij trekt aan het touw.*) Vooruit!
> (blz. 87)

'*Lucky*'*; tekening door Matrai*, *1975*

Dit is de troosteloze boodschap van een blinde man, die in zijn nihilistische wijsheid zelf geen eenheid beleeft. Zijn verhouding tot Lucky - wat een ironie in de naam! - is een meester/slaaf verhouding - en kent ook geen eros of *agapè*.

De functie van het symbool is het samenbrengen van twee betekenissen, betekent het voltrekken van een dubbele betekenisintentionaliteit, waardoor we in een overdracht van een eerste, ogenschijnlijke betekenis, naar een tweede, meer verhulde betekenis worden gevoerd. Symbolen verrijken dus de wereld. Symbolen zien en beleven - wat niet hetzelfde is als zoekplaatjes decoderen, integendeel - betekent dat de wereld een echte, een meer-dimensionele wereld wordt waar niet de platvloersheid heerst, betekent de verbindingen, de verbanden ervaren. Als het wachten op Godot geen echt verwachten is en elke religiositeit, elke verbondenheid mist en als Godot het symbool van het uitgeholde heilige is, omdat de symbolische, dus verbindende draagwijdte en werkzaamheid nergens nog een vruchtbare bodem vindt, dan zien we in *Wachten op Godot* de symbolische uitdrukking van een negatieve of misschien zelfs van een anti-levenssymboliek. Het is de vormgeving van de metafysische eenzaamheid van de mens, waaraan Beckett in zijn Godot-drama de gestalte van de nacht als het alternatief voor het verwachten heeft gegeven. E & V staan voor het dilemma: of wachten op Godot die niet kan komen - omdat ze niet echt weten waarop ze wachten - en dus buiten elke authentieke hoop leven, of verdwijnen in de nacht. Op die manier kan de mens, alleen in zijn gespletenheid, dolen in een existentie - dat is het ongeluk van zijn geboorte. In deze zin past Becketts mensbeeld vrij goed in dit fragment uit *Prediker* (*4: 2-3*):

> Ik prees de doden die reeds lang gestorven zijn, gelukkig boven de levenden die nog in leven zijn.
> En gelukkiger dan die allen: degene die er nog niet geweest is, die nog niet heeft aanschouwd het boze werk dat onder de zon geschiedt.

Samuel Beckett, *Wachten op Godot*. Amsterdam. Bezige Bij, 1988^{5}, in een vertaling van Jacoba van Velde. Alle citaten zijn afkomstig uit deze tekstuitgave.

J. Bernlef
Becketts adem

Toen ik in mijn novelle *Vallende Ster* het begin van Becketts monoloog *A Piece of Monologue* gebruikte, wist ik wat mij te wachten stond. De Nederlandse kritiek zou collectief op het idee komen dat ik door Beckett was beïnvloed.

Laat ik dus beginnen met te verklaren dat er van een invloed van Beckett op mijn werk geen sprake is. Dat wil niet zeggen dat ik het werk van deze schrijver niet bewonder. Verre van dat. Ik bewonder het zozeer dat ik er op gepaste afstand van blijf. Dat kan ook niet anders: Becketts wereld en taaluniversum zijn zo persoonlijk dat iedere poging om zich door hem te laten beïnvloeden gedoemd is in epigonisme te stranden. Hij behoort tot het soort exclusieve kunstenaars dat een gesloten wereld schept waar niets meer aan valt toe te voegen, het soort dat geen school maakt omdat daarvoor geen ruimte is gelaten. Alles is uitgedacht en ingevuld, tot in alle consequenties doordacht en uitgewerkt.

Laat ik nog verder gaan. Ik heb mij de laatste jaren met Beckett beziggehouden juist om zover mogelijk van hem vandaan te blijven. Toen ik mij in *Hersenschimmen* en in *Vallende Ster* op een terrein waagde dat ook Beckett had betreden: dat van de laatste resten bewustzijn oplossend in wat wij het ‘onpersoonlijke’ noemen, het gebied waar ons organisme de tweedeling tussen lichaam en ziel ongedaan maakt, was mijn devies wat ik schreef zo ver mogelijk bij de verleidelijke sirenezang van zijn latere teksten vandaan te houden.

Dat kostte niet eens zoveel moeite omdat ik niet zo'n streng persoon ben als Beckett. Zijn absolutisme is mij vreemd, al onderschrijf ik de constatering waarmee *A Piece of Monologue* begint: ‘Geboorte werd hem zijn dood’ van harte. Deze vaststelling is natuurlijk een open deur, al dwingt de bondige formulering respect af. Becketts werk bewijst hoe lang de weg van de wieg tot het graf is en wat er, onderweg zogezegd, allemaal niet kan gebeuren. Ik zie Beckett dan ook niet als een pessimist maar als een realist met een goed ontwikkeld gevoel voor de absurditeit van wat men wel het leven noemt en een buitengewoon scherp oor voor het geouwehoer waarmee de mensheid zijn tijd op aarde zoekbrengt. Toch lacht Beckett de mens niet uit, hij heeft eerder deernis met zijn toestand.

Er gaat, net als van het werk van Laurel en Hardy, een grote troostende werking vanuit, die zich bij mij meestal uit in zacht gegrinnik en een enkele maal in Homerisch geschater. Ondanks de humor in het eerdere werk is het toch het latere, zowel de teksten als het toneel, dat mij het meeste boeit. De inhoud is daarin in wezen onveranderd gebleven. Alleen probeert Beckett die inhoud steeds gecomprimeerder, in steeds eenmaliger beelden uit te drukken.

Sonate

Mijn favoriete teksten uit die latere periode zijn *Rockaby* en *A Piece of Monologue*. Beide zijn het stukken geschreven voor acteurs. Ze vereisen het vakmanschap van een acteur met een hoog ontwikkeld gevoel voor timing. Want laten wij niet vergeten dat Becketts latere teksten de scheidslijn tussen proza en poëzie opheffen en dat zijn woorden niet alleen betekenissen tot uiting brengen, maar ook noten zijn in een

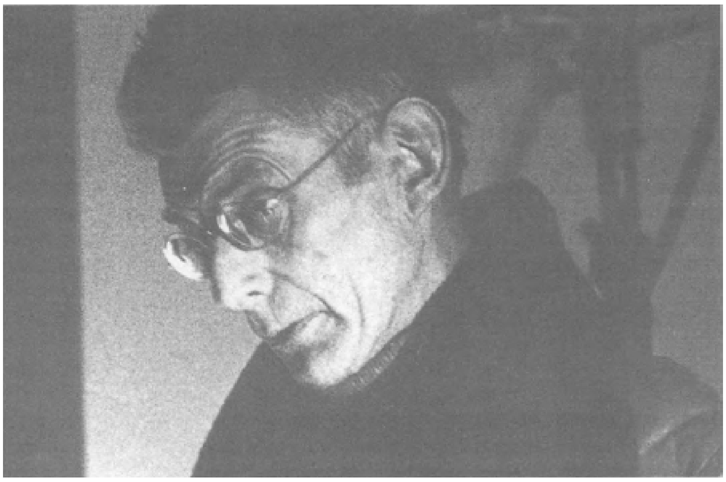
zorgvuldig gecomponeerde partituur. In Becketts wereld is dan ook niets aan het toeval overgelaten, al lijken veel gebeurtenissen zich toevallig af te spelen. De schijnbaar willekeurige associaties in beide monologen blijken bij nadere bestudering als een sonate in elkaar te zitten. Er is weliswaar ruimte om voortdurend nieuw materiaal te exposeren, maar dit staat nooit los van het voorafgaande en vermengt zich daarmee zodat men thema's letterlijk of bijna letterlijk hoort terugkomen. Van improvisatie of een interpretatie buiten de door de auteur aangegeven kaders kan dan ook geen sprake zijn. Maar: iedereen weet dat dat, vooral in Nederland, voortdurend toch gebeurt. Toen Beckett protesteerde tegen het idee van een aantal Nederlandse theatermakers om *Wachten op Godot* maar eens met vrouwen in

de hoofdrollen te laten spelen, kreeg hij van de rechter ongelijk. Dit is een ingewikkelde kwestie. Strekt het auteursrecht zich uit tot de opvoering, de interpretatie van een werk? Kan men op dit gebied als maker van toneel- of muziekstukken wel iets verbieden? Verstandig lijkt het in ieder geval niet en verbieden hoort ook eigenlijk niet op het gebied van de kunst thuis. Maar begrip kan ik er, in Becketts geval, wel voor opbrengen.

Misschien moeten we daarvoor een van de kortste teksten die Beckett schreef onder de loupe nemen, het toneelstuk *Breath*, dat hij in 1969 schreef op verzoek van Kenneth Tynan voor diens literaire revue *Oh*, *Calcutta*. Het stuk, waarin geen acteurs voorkomen, duurt ongeveer 35 seconden.

ADEM
DOEK

1. Zwak licht op toneel bezaaid met allerlei rommel. Ongeveer vijf seconden aanhouden.
2. Simultaan zwakke korte kreet met onmiddellijk daarop inademing en langzaam optrekken van licht, te zamen een maximum bereikend in ongeveer tien seconden. Stilte en ongeveer vijf seconden aanhouden.
3. Simultaan uitademing en langzaam dimmen van licht, te zamen een minimum bereikend (licht als in 1) in ongeveer tien seconden met onmiddellijk daarop schreeuw als hiervoor. Stilte en ongeveer vijf seconden aanhouden.



DOEK

ROMMEL
Geen rechtop staande dingen, alles liggend en verspreid.

SCHREEUW
Moment van geregistreerde vagitus. Belangrijk dat de twee schreeuwen identiek zijn, aan- en uitschakelen strikt synchroon met licht en adem.

ADEM
Versterkte opname.

MAXIMUM LICHT

Niet helder. Als 0 = donker, moet het licht zich bewegen tussen ongeveer 3 en 6 en weer terug.

Beckett schreef dit minimalistische drama waarin de filosofie van ‘Geboorte werd hem zijn dood’ zonder verbale middelen in een theaterbeeld is vertaald dus op verzoek. Tynan had niet alleen Beckett om een bijdrage voor zijn revue gevraagd, maar ook Edna O'Brien, Jules Feiffer, Leonard Melfi, John Lennon en natuurlijk zichzelf.

Het is nogal uitzonderlijk dat Beckett mee wilde doen aan zo'n co-produktie. Maar Tynan had Beckett beloofd dat al het materiaal anoniem zou worden gepresenteerd. Dat uitgangspunt moet Beckett hebben aangetrokken. Hij schreef een tekst die nauwelijks meer geschreven lijkt. Het is meer

een voorstel om binnen een bepaalde tijd iets te doen.

Uiteraard ging Beckett ervan uit dat zijn tekst precies zo zou worden uitgevoerd als hij haar geschreven had. Hij was dan ook woedend toen hij erachter kwam dat de toneelaanwijzing 'Zwak licht op toneel bezaaid met allerlei rommel. Ongeveer 5 seconden aanhouden' was gewijzigd in 'Zwak licht op toneel bezaaid met allerlei rommel, inclusief naakte mensen. Ongeveer 5 seconden aanhouden'. Bovendien werd Becketts tekst - als enige - ook aan hem toegeschreven. Met die wijziging van de toneelaanwijzing was zijn stuk belachelijk geworden, met de verbreking van de anonimiteit van zijn bijdrage moet iedere lol er voor Beckett af geweest zijn. Beckett noemde Tynan een leugenaar en een bedrieger, waarop Tynan met een advocaat dreigde en Beckett ten slotte maar afzag van verdere actie omdat het sop de kool hem niet waard was. De burgermans geiligheid van Tynans revue kon het ook wel zonder Beckett stellen.

Magisch vlak

Wanneer men - als regisseur - de tekst werkelijk serieus neemt blijken de moeilijkheden om dit stuk te realiseren aanzienlijk. Het begint al meteen met de eerste aanwijzing: hoe moeten wij 'allerlei rommel' interpreteren? Beckett geeft ons een lichte hint door te zeggen dat het geen opvallende, rechtop staande zaken mogen zijn. Alles moet liggen. Dat schept al meteen de vraag: welke voorwerpen zijn het best geschikt om liggend gepresenteerd te worden? Voorwerpen die liggend in de wereld voorkomen, zoals een vloerkleed of een vel papier? Of juist voorwerpen die wij staande het best herkennen en die door hun liggende positie vervreemdend werken, zoals een vlaggestok of een stoel? De grootte van het toneel bepaalt mede de inhoud van het begrip 'bezaaid met'. Hoe kleiner het toneel hoe dichter de voorwerpen op elkaar liggen. Hoe groter des te verder uit elkaar. Of juist niet, Beckett laat ons wat dat betreft in het onzekere. Blijft de vraag: welke rommel, wat voor spullen? Weliswaar speelt het stuk zich niet in vol licht af, maar bij lichtstand 6 is voor de toeschouwers toch heel goed te zien wat daar op het toneel ligt (al zal ook hier de grootte van de zaal en de afstand van de toeschouwers tot het speelvlak een rol spelen).

Een uitgelicht toneel is een magisch vlak. Alles wat erbinnen ligt of gebeurt krijgt betekenis, of de auteur dit nu wel of niet wil. Stel men legt de volgende objecten op het toneel: een gebutste koffiekan, een stuk waslijn met een paar wasknijpers eraan, een stuk hout, twee in water gedrenkte lappen, een vaas zonder bloemen en een haarborstel, dan zullen deze voorwerpen in het oog van de toeschouwer en in het licht van de ten gehore gebrachte geluiden een verbond met elkaar aangaan, een verhaal proberen te vertellen, gedirigeerd door hun onderlinge positie en afstand.

Het 'algemene' gevoel dat wij op straat ondergaan, waarbij onze blik moeiteloos en zonder bijgedachten het toevallig tot stand gekomen dagelijks arrangement aan voorwerpen om ons heen accepteert, verdwijnt in het theater en de voorwerpen beginnen hun verhaal. Zijn dit de voorwerpen achtergelaten door de laatste mens? Laten de koffiekan, de wasknijpers (welke kleur moeten die trouwens hebben?; en zijn ze van hout of van plastic?), het stuk hout en de lappen ons een poging zien van

een afwezige, de producent van schreeuw en adem (of zijn dat er twee?), om zich teweer te stellen tegen de chaos, proberen zij met z'n allen, in het arrangement waarin de regisseur hen heeft neergelegd: de koffiekan bij de haarborstel, de waslijn over het stuk hout gedrapeerd, de lappen om de vaas gewikkeld, een soort van interieur te vormen? Of is hier soms sprake van de inhoud van een tombe? Of liggen de voorwerpen hier in tegendeel wachtend tot er iemand zal komen om hen betekenis te geven door hen te gaan gebruiken?

Ondefinieerbaar

Als ik het stuk zou moeten regisseren zou ik waarschijnlijk kiezen voor ‘vervormde voorwerpen‘. Bijvoorbeeld gesmolten of half verbrande dingen, nog wel vaag als gebruiksvoorwerpen herkenbaar maar door vormverandering hun functie toch grotendeels kwijtgeraakt (en daarmee hun naam).

Rommel, maar dan wel ondefinieerbare rommel. Toch mag de rommel ook weer niet al te ondefinieerbaar zijn. In dat geval hecht het oog zich er niet aan en verliest de toneelaanwijzing zijn zin. Als de toeschouwer de rommel niet ziet, niet tot zijn bewustzijn laat doordringen, dan kan zij er net zo goed niet liggen.

Wil de regisseur de schreeuw volgens de aanwijzingen van de schrijver ten gehore brengen dan zal hij met een bandrecorder naar een kraamafdeling van een ziekenhuis moeten gaan. En hoe moeten die schreeuwen precies klinken?

illustratie: Paul Tuijnman

'Geboorte werd hem zijn dood'. Is de eerste schreeuw de schreeuw van een kind dat geboren wordt en de tweede de vrijwel identieke laatste kreet van een stervende?

En de adem. Wie behoort die toe? Is het de adem van de persoon van wie ook de eerste en laatste kreet afkomstig zijn? Symboliseert die ene ademhaling alle ademhalingen, het leven? En om welke persoon gaat het eigenlijk? Moeten wij niet veeleer denken aan een 'vertegenwoordiger van de menselijke soort'? Maar dan nog. Vrouw of man?

U ziet hoe zo'n schijnbaar simpel gegeven meer vragen oproept dan men zou denken.

Samuel Beckett
Duitse brief uit 1937

Tijdens zijn reizen naar Duitsland, in 1936, ontmoette Samuel Beckett Axel Kaun, met wie hij enige tijd correspondeerde. De brief die hier is afgedrukt, is in typoscript gevonden in de Baker Memorial Library van het Dartmouth College in New Hampshire. Delen van deze brief worden in de literatuur over Beckett vaak aangehaald vanwege de expliciete poëticale opvattingen die erin te vinden zijn.
Ringelnatz, over wie het in deze brief gaat, is het pseudoniem van Hans Bötticher (1883-1934), die onder meer zeeman, glazenwasser, bibliothecaris, kapitein op een mijnenveger en naoorlogs cabaret-komediant was.

9/7/37
6 Clare Street
Dublin
IFS

Waarde Axel Kaun,

Hartelijk dank voor uw brief. Ik was net van plan U te schrijven, toen hij aankwam. Daarna moest ik op reis, zoals Ringelnatz' mannelijke postzegel, ofschoon onder minder gepassioneerde omstandigheden.

Het beste lijkt me U direct en zonder omhaal te zeggen dat Ringelnatz mijns inziens niet de moeite waard is. U zult waarschijnlijk net zo teleurgesteld zijn dit van mij te horen, als ik was toen ik het moest vaststellen.

Ik heb de 3 delen doorgelezen, 23 gedichten uitgekozen en 2 daarvan als proefstuk vertaald. Het weinige dat ze daarbij onvermijdelijk hebben verloren, kan natuurlijk alleen worden bepaald in verhouding tot wat ze in feite te verliezen hebben, en ik moet zeggen dat ik deze verslechteringscoëfficiënt, zelfs waar hij het meest dichter en het minst rijmkoelie is, bijzonder gering heb bevonden.

Daaruit moet niet worden geconcludeerd dat een vertaalde Ringelnatz geen belangstelling of succes zal ontmoeten bij het Engelse publiek. In dit opzicht ben ik echter volstrekt incapabel om een oordeel te vellen, omdat de reacties van zowel het grote als het kleine publiek voor mij steeds raadselachtiger worden en, wat nog erger is, van minder betekenis. Ik kom nu eenmaal niet los van de naïeve tegenstelling, althans wat de literatuur betreft, dat een zaak op zich loont of niet loont. En wanneer we zo nodig geld moeten verdienen, dan doen we dat ergens anders.

Ik twijfel er niet aan dat Ringelnatz als mens buitengewoon belangwekkend was. Als dichter evenwel schijnt hij Goethes mening te hebben gedeeld: *Liever NIETS schrijven, dan niet schrijven*. De geheimraad zelf echter zou het de vertaler misschien hebben vergund, zich deze verheven Kakoethes onwaardig te voelen.

Met alle genoegen wil ik U mijn afschuw van Ringelnatz' versdrift nader verklaren, als U zin heeft om die te begrijpen. Voorlopig echter zal ik U ontzien. U houdt wellicht net zomin van lijkredes als ik.

Om het even kan ik U bij gelegenheid wijzen op de gekozen gedichten en de proefvertalingen opsturen.

Het doet me altijd genoegen een brief van U te ontvangen. Schrijft U dus zo vaak en zo uitvoerig mogelijk. Staat U erop, dat ik hetzelfde in het Engels doe? Is voor U het lezen van mijn Duitse brief even vervelend als voor mij het schrijven van een Engelse? Het zou me spijten wanneer U het gevoel had dat het om een soort contract gaat, dat ik niet nakom. Een antwoord is wenselijk.

Het wordt voor mij werkelijk steeds moeilijker, en zinlozer ook, om fatsoenlijk Engels te schrijven. En steeds meer komt mijn taal me voor als een sluier die verscheurd moet worden om de daarachter liggende dingen (of het daarachter liggende niets) te bereiken. Grammatica

en stijl. Ze lijken me net zo aftands geworden als een biedermeier badpak of de onverstoorbaarheid van een gentleman. Een vermomming. Hopelijk komt er een tijd, en godzijdank is die in zekere kringen al gekomen, waarin de taal juist daar het beste wordt gebruikt, waar ze flink wordt misbruikt. Aangezien wij haar niet op slag kunnen uitschakelen, dienen we in ieder geval niets na te laten dat haar in diskrediet kan brengen. Het ene gat na het andere boren, tot wat zich achter haar verschuilt, iets dan wel niets, begint door te sijpelen - ik kan me voor de tegenwoordige schrijver geen verhevener doel voorstellen.

Of moet de literatuur eenzaam achterblijven op de oude gemakzuchtige wegen die door de muziek en de schilderkunst reeds lang zijn verlaten? Zit er in de onnatuurlijkheid van het woord iets heiligs dat verlamt, en dat aan de elementen van de andere kunsten ontbreekt? Is er een of andere reden waarom die gruwelijk willekeurige materialiteit van de woordenlaag niet tot ontbinding mag worden gebracht - zoals bijvoorbeeld in Beethovens zevende symfonie de klanklaag wordt aangevreten door grote duistere rusten - zodat we haar pagina's lang niet anders zouden kunnen waarnemen dan als een dergelijk duizelingwekkend pad van geluiden dat onpeilbare afgronden van stilzwijgen verbindt? Een antwoord is wenselijk.

Ik weet dat er mensen bestaan, gevoelige en intelligente mensen, die geen stilzwijgen te kort komen. Ik kan er niet omheen aan te nemen dat ze hardhorend zijn. Want in het woud van symbolen, die iets anders zijn, zwijgen de vogeltjes van de interpretatie, die iets anders is, nimmer.

Vanzelfsprekend moeten we voorlopig met weinig genoegen nemen. Vooraleerst komt het er enkel op aan, hoe dan ook een methode te bedenken om deze spottende houding tegenover het woord in woorden gestalte te geven. In deze dissonantie van middelen en gebruik kunnen we misschien al een gefluister van slotakkoorden of het aan alles ten grondslag liggende zwijgen ontwaren.

Met een dergelijk programma heeft het allerlaatste werk van Joyce mijns inziens helemaal niets van doen. Daar lijkt het veeleer om een apotheose van het woord te gaan. Tenzij hemelvaart en helleval een en hetzelfde is. Hoe mooi zou het niet zijn, wanneer wij konden geloven dat dit inderdaad zo is. Voorlopig echter willen we ons bepalen tot het voornemen.

Misschien komen de logografieën van Gertrude Stein in de buurt van wat ik op het oog heb. Het taalweefsel is in elk geval poreus geworden, zij het helaas louter bij toeval, namelijk tengevolge van een procédé dat onder meer lijkt op de techniek van Feininger. Deze ongelukkige dame (leeft ze nog?) is zonder twijfel nog altijd verliefd op haar vehikel, zij het evenwel zoals een wiskundige op zijn cijfers: de oplossing van een probleem is voor hem van volstrekt secundair belang of moet hem, als de dood van de cijfers, zelfs ronduit schrikwekkend voorkomen. Deze methode met die van Joyce in verband te brengen, zoals in de mode is, schijnt mij net zo zinloos toe als de mij nochtans onbekende poging om het nominalisme (in de zin van de scholastici) te vergelijken met het realisme. Op weg naar de door mij zeer wenselijk geachte literatuur van het onwoord kan natuurlijk een of andere vorm van nominalistische ironie een noodzakelijk stadium zijn. Dat het spel iets van zijn heilige ernst verliest, is echter niet voldoende. Ophouden moet het. Laten we het dus doen zoals die krankzinnige (?) wiskundige, die bij elke afzonderlijke stap in de berekening een ander meetprincipe placht te hanteren. Een woordenstorm in naam van de schoonheid.

Ondertussen doe ik helemaal niets. Slechts van tijd tot tijd vind ik vertroosting doordat ik, zoals nu, onwillekeurig een vreemde taal schenden mag op een wijze waarop ik dat, bewust en opzettelijk, met mijn eigen wil en - Deo juvante - zal doen.

Met vriendelijke groet uw

[Samuel Beckett]

Moet ik U de delen Ringelnatz terugsturen? Bestaat er een Engelse vertaling van Trakl?

De Historische Uitgeverij Groningen heeft een vertaling in voorbereiding van het beschouwelijke werk van Samuel Beckett, inclusief het essay ‘Proust’, onder de titel *Disjecta*.

Vertalerscollectief

Johanneke van Slooten
De meerstemmigheid van Beckett

'Een stem komt tot iemand in het donker. Stel het je voor.'

Met een dergelijke openingszin maakt Beckett de lezer tot luisteraar; de stem wordt als gezelschap voorgesteld en spreekt de lezer direct als getuige aan. In veel van de toneelstukken worden de figuren direct al in het begin aangeroepen of krijgen zij bij wijze van startsein dwingende vragen voorgelegd. De stem als personage bezit bovendien het vermogen zich te splitsen in meerdere stemmen die in een polyfone samenspraak langs of door elkaar heen praten of elkaar becommentariëren. Door hun meervoudigheid en hun hoorbaar gemaakte adem, ritme, toonhoogte en timbre krijgen de stemmen een muzikale waarde en verzelfstandigen zij zich tot melodische bewegingen. Zowel door de visuele werking van de woordfiguren als door de verklanking wordt de lezer geconfronteerd met de muzikale zeggingskracht van de tekst.

Muziek is voor Beckett van jongsafaan belangrijk geweest. Hij speelde technisch goed piano, zei het met een zware wat bonkerige aanslag. Zoals in Ierland bon-ton was, werd er bij hem thuis en bij vrienden muziek gemaakt en gezongen. En al jong hoorde hij de typische Ierse songs en balladen, die hij later in de pubs maar ook in de Dublin Musical Society waar dichters en zangers optraden, leerde kennen. Deze culturele 'Huisbijeenkomsten', een belangrijk onderdeel van het Anglo-Ierse intellectuele leven, zouden in de jaren '30 in Parijs een vervolg krijgen ten huize van James Joyce.

De invloed van de vroege muzikale ervaringen van Beckett in zijn vaderland hebben in zijn werk sporen achtergelaten. Voor concrete muziekcitaten gebruikt hij fragmenten van onder meer Schubert en Beethoven, Ierse songs en balladen, voorbijtrekkende flarden muziek als een draaiorgelwijsje, 'streetcries' en eigen composities met notenschrift en al, zoals het koor in *Watt*. Maar het gaat om meer dan alleen de zichtbare sporen in de vorm van allusies en citaten; van een directe verwerking van Ierse balladen zoals bij Joyce is veel minder duidelijk sprake. Belangrijker zijn de verwijzingen naar deze orale Ierse traditie, waarvan Beckett uitgebreid kennis heeft genomen. Dit bleek ondermeer tijdens het vertalen van gedeelten uit *Finnegans Wake* van Joyce waarin tientallen van dit soort muzikale allusies opgenomen zijn. Door de overeenkomsten te laten zien tussen de typerende eigenschappen van de Ierse balladen, (gepaard gaande met de wijze van uitvoeren) en vooral het toneelwerk van Beckett, valt er veel te zeggen over de muzikale karakteristieken van Becketts taalgebruik en de consequenties voor het lezen van zijn werk.

Ierse balladezanger

Beckett zag zijn werk zelf graag met muziek vergeleken, terecht, want veelvuldig maakt hij

gebruik van vocale technieken en geluidseffecten; de klank van klinkers en medeklinkers en de soms amechtig, syncopische dan weer bonzende ritmen zijn vaak bepalend voor de tekst. In meerdere gevallen heeft de ‘muziek’ zelfs een eigen stem, ze wordt medespeler en krijgt zo een zelfstandige rol toebedeeld. (*Rough for Theater I*, *Words and Music, Cascando*, *Ghost Sonata*).

De componist Morton Feldman, met wie hij enkele malen nauw samenwerkte, vertelt dat Beckett zijn teksten telkens opnieuw hardop uitsprak en zelfs zong om het juiste ritme en de ‘fundamental sounds’ te vinden en te testen. Voor het toneel is dat nog belangrijker dan voor zijn proza en poëzie, omdat de zinnen bij het produceren en dus interpreteren van de tekst, wanneer de stem van een acteur ze van het papier overneemt, vogelvrij worden. Vandaar dat Beckett tijdens het repeteren en regisseren van zijn theaterstukken, met de nauwkeurigheid van een metronoom de timing, de pauzes en de duur van de woorden onder controle hield. Als de dirigent van zijn eigen toneelwerk zag hij er op toe dat de overgangen naar de stiltes en de verschuivingen in klankkleur zoals ze genoteerd staan in zijn ‘partituren’, zorgvuldig werden uitgevoerd.

Luisteraars

In Becketts werk vindt de handeling veelal plaats in een precies omschreven en geënsceneerde, minimale klankwereld waarin de auditieve betrokkenheid van de lezer (en soms de toeschouwer) nog eens versterkt wordt door de aanwezigheid van een luisteraar.

Zo staat in *Not I* links op het toneel een schimmige gestalte, die in zijn rol van ‘toehoorder’ de voortdenderende woordenstroom uit de halfgeopende vrouwenmond over zich heen laat komen.

In *Ohio Impromptu* is een schijnbare scheiding aangebracht tussen lezen en luisteren door deze bezigheden te verdelen over twee identieke figuren die aan een tafel zitten.

Henry in *Embers* luistert naar de golven van de zee die breken op het strand, naar de door hem aangekondigde hoefslag van de paarden, naar een schreeuwerige pianoles en de door hem opgeroepen onzichtbare, soms al gestorven gesprekspartners.

Romanfiguren als Watt, Molloy en de ‘naamloze’ snakken naar stilte maar kunnen of willen zich niet bevrijden van het geluid van hun eigen, kriskras door zichzelf heen pratende, niet aflatende ‘obsessieve stemmen’.

Geleidelijk doemt in *That Time* het oude witte gezicht met lang wit uitgespreid haar op uit de duisternis. Zijn langzame en regelmatige ademhaling is te horen, het rondschuifelen van vilten sloffen en het geritsel van bladeren in een bosje. Hij is de ‘luisteraar’ naar zijn eigen stem, een stem in drievoud. Hij zou kunnen denken dat hij zich in verschillende toonaarden uitspreekt, maar zijn stem als instrument is als het ware teruggekoppeld en naar binnen gericht. Voordat hij het weet beginnen de stemmen die hij in zijn bewustzijn heeft opgeroepen, hem namens hemzelf toe te spreken en rond te zingen in de resonantieholtes van zijn hoofd. Deze onbegrensde maar tevens kleinste geluidsruimte is de plaats waar de meeste van Becketts miniatuurdrama's zich afspelen. In dat hoofd luistert het innerlijk oor aandachtig naar de weerklank van de woorden.

Concentratie door een ingekeerde blik

Tijdens het spreken en het geconcentreerde, in zichzelf gekeerde luisteren naar de eigen stem, sluiten de meeste van Becketts personages hun ogen. Zij doen dit vermoedelijk met dezelfde intentie als de Ierse balladezanger, wanneer die zich tijdens het zingen met gesloten ogen concentreert en zich van de rumoerige buitenwereld afzondert om met verhevigde sensibiliteit het verhaal uit de diepte van zijn gemoed te putten en te laten groeien in zijn hoofd.

Het is vaak tegen sluitingstijd dat in een pub een zanger de aanvechting krijgt nog iets van emotioneel belang te zeggen. Dan begint het afscheid van de dag en krijgt de melancholie de overhand. Het eerst zo luidruchtige cafépubliek luistert nu stil naar zijn ironische teksten over dood en verderf. Een enkele keer is het een vrouw, maar meestal zijn het oude mannen die verstild en ingetogen zingen. Vooral bij een

somber, indringend lied lijkt het soms alsof ze zich niet bewust zijn van hun omgeving en zich in het centrum van een magische cirkel bevinden. Zoals de figuren van Beckett gaat de zanger hardop in zichzelf denkend een gesprek aan met zijn innerlijke stemmen. In een hoekige, fragmentarisch in strofen opgedeelde liedvorm verplaatst de verteller zich zodanig in situaties dat het klinkt alsof hij die met eigen ogen gezien heeft en daar ook nu nog deel van uitmaakt. Doordat hij in dialoogvorm de wederwaardigheden van verschillende personages presenteert en die van commentaar voorziet, voert hij tevens de regie. Verleden, heden en toekomst lopen vaak door elkaar heen, terwijl het verhaal tegelijkertijd blijft rondcirkelen in een tijdloos afgerond niemandsland.

Vraag en antwoord

Krak!	—	—	—	—	—	—	—
Krek!	—	—	—	—	Krek!	—	—
Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	Krek!	—	—	—	—	Krek!
—	Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	Krek!	—	—	—
—	—	Krik!	—	—	Krik!	—	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	Krek!	—	—	—	—	Krek!	—
Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!	—
Krak!	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	Krek!	—	—	—	—
—	Krik!	—	—	Krik!	—	—	Krik!
Krak!	—	—	—	—	—	—	—

Drie kwakende kikkers uit: 'Watt' (Londen, 1963)

De balladezanger stelt zichzelf, in de traditie van de typische Ierse retoriek van het wachten, vragen over gebeurtenissen uit het leven, over de 'helden' uit zijn verhaal en de gevolgen die hun daden zouden kunnen hebben. Hij antwoordt zichzelf door hun verschillende mogelijkheden voor te houden en daar vervolgens weer zijn mening over te geven. Beckett gaat verder, op de antwoorden laat hij weer nieuwe vragen volgen. Zo laat hij Molloy de vraag stellen, waarom de antwoorden uitblijven, waarom hij de woorden louter als geluiden ervaart en hoe hij daar dan weer op moet reageren. De stellingen over vragen en antwoorden draaien klem in een cirkelredenering en de stroompjes van woorden die te snel gaan om gehoord te worden, ondanks het ingespannen luisteren, golven canonisch uit de mond in *Not I*: totdat ze in een accelerando, zoals in Ierse songs gebruikelijk is, uitlopen op drie gelijkwaardige 'slotnoten': 'Pick it up'.

Bij Beckett wordt de vraag en antwoord-constructie vaak bijna een muzikale vorm. Door bij voorbeeld in de formulering van de vraag al een deel van het antwoord uit te spreken, klinkt het antwoord als een echo. Door de vraag in het antwoord te herhalen ontstaat er nog een nagalm. En wanneer vraag en antwoord door meerdere figuren worden uitgesproken, is het resultaat een polyfone, contrapuntische verhouding tussen stem en tegenstemmen.

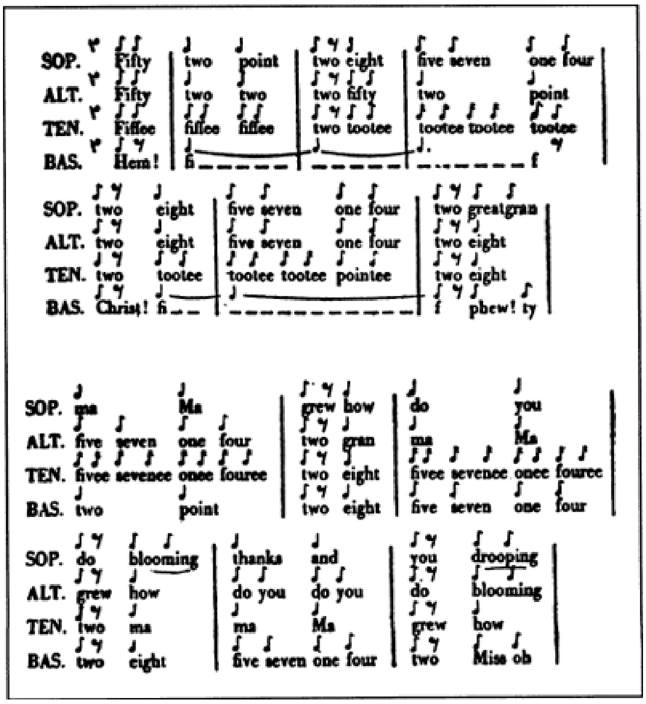
Echo-effecten blijken een geliefd middel tot muzikaliseren: door het veelvuldig - soms met minieme variaties - herhalen van zinnen en zinsdelen, van woorden en woorddelen, golven de echo's zoals in *Footfalls* en *Rockaby* over de tekst. Het herhalen van thema's, met variaties en bovendien bij monde van verschillende ‘stemmen’, en het schijnbaar boven en onder elkaar plaatsen van melodische zinnen door verschuivingen in tijd of plaats, maken stukken als *Embers* en *All That Fall* fugatisch. In andere tek-

sten zoals *Cascando* is er op sommige plaatsen eerder sprake van korte reeksen die in kreeftegang achterstevoren teruggaan.

Over de maat

Andere, ook voor de songs en balladen essentile, kenmerken zijn de indeling van de tekst in strofen, een terugkerend refrein en de evaluerende functie van het ‘chorus’ (zoals het a capella trio in *Play* in een afwisselende twee- en driekwartsmaat).

Wanneer een rust tussen woorden of zinnen een wezenlijke waarde heeft, noteert Beckett die door het aantal tellen dat zo'n pauze moet duren in spaties of stippeltjes weer te geven. In sommige gevallen, wanneer hij het ritme heel precies wil aangeven, zet hij ook wel eens maatstrepen of plaatst hij de zinnen - net als bij de Ierse Ballade, de Reel of de Jig - onder elkaar en eveneens in de cadans van een driedelige maatsoort zoals een 6/8 maat of een vierdelige 4/4 maat. Een Beckettiaanse toneelfiguur veroorlooft zich als een Ierse zanger de vrijheid om de tekst waar dat voor het verloop van het verhaal nodig is, dwingender te laten zijn dan de muziek. Hij gaat over de maatindelingen heen, maakt ineens overgebonden noten om een woord te benadrukken of houdt het eind van een zin extra lang aan. Ten behoeve van de klank voegt hij soms woorden samen of breekt ze voortijdig af. Wanneer hij vertraagt in gemurmel of gemompel en de spanning laat stijgen door met een dichtgeknepen keel zijn adem hoorbaar te maken, moet hij daarna om weer in het stevig doorlopende ritme terug te komen, even smokkelen en in een kleine versnelling de ‘gestolen tijd’ inhalen. Andere keren hebben de haast van de voortdenderende woorden en het geratel over kleine details, dat met hopfiguurtjes in zijspoortjes om het hoofdgegeven heen cirkelt, tot gevolg dat de melodie syncopisch over de maat heen gaat of er juist achteraan blijft hangen. De vrije vertelvorm van de Ierse balladezanger heeft geen geordende verhaalstructuur of dwingend metrum, maar wel duidelijke tijdsindelingen en pauzes, afhankelijk van het verloop van de zinnen. Hij zingt meestal a capella, met een donkere, hese maar toch melodieuze spreekstem zonder de bij de Ierse songs gebruikelijke instrumentale begeleiding van viool, harp, fluit of doedelzak. Maar hij kan zijn verhaal markeren met geluidseffecten om verschillende episodes of ‘stemmen’ aan te kondigen, de spanning opvoeren met lichte roffels of duister bonkende trommelslagen op de Bodhrán-lijsttrommel en het eigen vertelritme accentueren door lepels op elkaar te slaan.



Koorstemmen uit: 'Watt' (Londen, 1963)

Beckett bereikt vergelijkbare tijd- en sfeerbepalende effecten door de springende verteltechniek en door iemand bij voorbeeld met een zekere regelmaat een stok op de grond te laten stampen, een duim op het tafelblad te laten slaan, of door een stimulerend dirigeerstokje dat op de lessenaar tikt.

Enkele dramatische werken schreef Beckett speciaal voor een bepaalde acteur, zoals *Rockaby* en *Not I* voor het zangerige, ritmisch flexibele stemgeluid van Billie Whitelaw. En nadat hij Patrick Magee voor de BBC Molloy had horen voorlezen, schreef hij gefascineerd door het muzikale karakter van diens raspende stem *Krapp's Last Tape*. Verder had hij een grote voorkeur voor sterke persoonlijkheden, liefst met een duistere stem zoals David Warrilow en Klaus Herm. Tijdens het regisseren van deze acteurs onderzocht hij met hen alle mogelijkheden om de beweging in de taal en de emotionele waarden door middel van intonatie, dynamiek en ritmering te verklanken.

Het ierse ritme

Het eigen geluid van Beckett, die als een muzikaal improvisator in een van te voren ontworpen structuur alle poëtische vrijheden van de taal benut, is onmiskenbaar in al zijn werk te horen, ook al bezitten de, oorspronkelijk in het Engels of juist in het Frans geschreven teksten een verschillende muzikaliteit. Zowel in zijn dramatische werk als in zijn proza is de hoofdbezigheid ‘praten’, vandaar dat zijn stijl voor een belangrijk deel geënt is op de spreektaal. Daar moet men dan ook de oorsprong zoeken van het vaak genoemde ‘Ierse ritme’ van Beckett, het fenomeen dat zelfs zijn soberste Engelse teksten met hun eigenaardige syntaxis kunnen klinken als Ierse muziek.

Er blijken dan ook verbluffende overeenkomsten te bestaan tussen de specifieke karaktereigenschappen van de taal van Beckett en het idioom en de van het reguliere Engels afwijkende grammatica van de typische Anglo-Ierse spreektaal zoals die ook in de songs en balladen tot klinken komen.

In dat typerende ritme van Engels sprekende en zingende Ieren vallen er gaten in de zinnen, door het weglaten van koppel- en hulpwerkwoorden, van bepaalde zelfstandig naamwoorden en van woorddelen. Ook het persoonlijk voornaamwoord wordt in veel gevallen weggelaten, waarna direct het onvervoegde werkwoord volgt. Het pronomen ‘ik’ wordt soms evenwel verderop in de zin - met terugwerkende kracht - vervangen door ‘mijzelf’. Andere versoberingen van de taal ontstaan door het gebruik van het woord ‘if’, of het stellen van retorische vragen bij wijze van antwoorden. De sprongen in de taal tengevolge van deze weglatingen, lijken de tekst te abstraheren of ‘uit te benen’. Maar voor wie dit taalgebruik kent, ziet het eruit zoals wanneer er bij het spelen van een tonaal accoord in de loop van de melodie noten worden weggelaten die dank zij de muzikale logica gemist kunnen worden. Andere typische eigenschappen van het Anglo-Iers zijn de herhalingen, het repetitief woord- en zinsgebruik, de transformaties, opsplitsingen, samenvoegingen en verkortingen of verlengingen van woorden, het minimaliseren van het aantal verschillende woorden in een zin, maar tegelijkertijd ook de overdrijving door redundantie. Behalve dat voor Beckett het Anglo-Iers de basis vormde van zijn

taalgevoel, zoals blijkt uit de vele Ierse verwijzingen en het gebruik van woorden en spreekwoorden uit dit dialect, werd hij gefascineerd door het spel met de taal. En naarmate hij ouder werd, leek hij ten slotte in zijn steeds sober wordende teksten meer en meer terug te grijpen naar de taal uit zijn jeugd.

De klank

Wie ooit een uitvoering van een toneelstuk van Beckett in het Anglo-Iers heeft gehoord, zal getroffen zijn door de balladeachtige cadans van het hortende, licht verende ritme, alsook door de nasale klank, de slepende beweeglijkheid van de vocalen en de brollende rrr'en. Het met hoorbare adem aanblazen of juist uitrekken van de medeklinkers, het nazoemen van de ‘ng’ aan het eind van de veel voorkomende woorden ‘going’, ‘being’ en ‘seeing’, de snelle staccato aanzetten en de trillerige nagalm aan het eind van de zinnen.

Een ander muzikaal kenmerk van Beckett is de associatieve zinsbouw, gebaseerd op het wijde

spectrum van klanken, repetitieve assonanties en alliteraties. De regieaanwijzingen voor de stem - zoals 'verdrietig', 'smekend', 'erg opgewonden', 'geïrriteerd', 'lachend', 'melancoliek' - en voor de wisselende dictie in de dialogen, geven aan hoeveel belang hij daaraan hecht.

Heterofonie

Meerdere componisten hebben zich door het muzikale karakter van Becketts teksten aangetrokken gevoeld, zoals bij voorbeeld Luciano Berio en Morton Feldman. Berio verwerkte *The Unnamable* in zijn compositie *Sinfonia* en Feldman schreef samen met Beckett de opera *Neither* en de muziek bij *Words and music*. Enthousiast vertelt hij over hun samenwerking, het uitbuiten van de vele variaties van het stemgebruik en de metafoor van de samenspraak. Het samengaan van woorden en muziek als twee zelfstandige 'personages', noemt Feldman Becketts heterofonie: het tegelijkertijd klinken van een melodisch gegeven en een variant daarop. In twee dramatische werken, *Cascando* en *Words an Music*, maakt Beckett de frictie tussen tekst en muziek tot thema: de wrijving die optreedt zodra de tekst zich eigenzinnig ten opzichte van de muziek opstelt. Door middel van een wederzijdse bevruchting wordt een fusie nagestreefd van de literaire en muzikale elementen en van rationaliteit en gevoel.

Het lichaam

Ook als de personages die Beckett ten tonele voert bijna lichaamloze zielen lijken of anders hun lichaam als een levenslange last ervaren, bezitten zij een uitermate fysiek stemgeluid. Al even aards is het geluid van de voetstappen in vele van zijn stukken. Hij noteert deze stappatronen met heel precieze omschrijvingen van het ritme, en legt in enkele gevallen de bewegingen in choreografische tekeningen vast. Een aardige vergelijking valt te maken met de Ierse 'stepdans' waarin zoals bij Beckett nadrukkelijk niet gedanst wordt, maar door een solodanser stapsgewijs ronddraaiende figuurtjes gemaakt worden, nu eens van zichzelf af dan weer naar zichzelf toe.

In het werk is een gefaseerde reductie van het lichaam waarneembaar. In *En Attedant Godot* lopen nog twee volledig aanwezige mannen in kringetjes rond. In *Happy Days* is de bewegingsvrijheid van Winnie ingeperkt tot aan haar middel. In *Play* zijn nog alleen de hoofden over, hun lichamen zijn weggeborgen in urnen. Dan blijft er de mond in *Not I* die doorpraat totdat de adem, het voertuig van de stem, als enige overblijft. Deze adem beleeft in *Breath* een ultrakorte levensgeschiedens. Na de geboorte uit de donkere akoestiek van het hoofd, treedt hij naar buiten, komt tot leven in het licht voor een kortstondig contact met de buitenwereld, kwijnt weg in de schemertoestand - tot de laatste adem wordt uitgeblazen en de duisternis invalt.

J.F. Vogelaar

Beckett uit het hoofd*

1.

Mannenbroeders plachten op penibele momenten, bijvoorbeeld een ruige schipper midden in de storm, de Schrift te nemen en op een willekeurige pagina op te slaan om te zien wat hun te doen of te wachten stond (andere mannenbroeders raadpleegden de I Tjing). Zo heb ik - om te beginnen - Becketts trilogie laten openvallen, en ik lees u voor wat mij daar in het derde deel, *Naamloos*, voorzegd werd - er stond geschreven:

> Op moeilijke ogenblikken, tijdens welke ontmoediging de kop dreigt op te steken, het beeld oproepen van een grote, domme, rode, diklippige, eenzaam opgesloten mond, die onvermoeibaar, met een geluid van wassen in een tobbe en natte kussen, de woorden uitstoot die hem verstoppen (...) Trouwens, het gaat niet om spreken over mij, het gaat om spreken, het gaat om niet meer spreken, deze lichte verwarring lijkt me veelbelovend, ik zal nu weer een naam moeten vinden voor deze laatste plaatsvervanger, met zijn hoofd vol smerige zekerheden en zijn poppenogen, later, later, we moeten hem eerst uitvoeriger beschrijven, zien waartoe hij in staat is, waar hij vandaan komt, zeer belangrijk, waarheen hij terugkeert, in zijn hoofd natuurlijk, we zullen niet opnieuw in een soort schelmenroman vervallen, nadat we eenmaal een voorproefje hebben gehad van Mahood en Worm. Nu ben ik het die bazelt, de belegeraars zijn weg, ik ben meester aan boord, na de ratten...

illustratie: Tom Phillips

Enzovoort enzovoort, zo raast deze stem maar voort om andere stemmen te overstemmen. En het zou in de geest van dit werk zijn als de stem die daarin het woord neemt ook mij ervan beschuldigt dat ik door over hem te praten hèm dwing tot praten en van zwijgen afhoud.

2.

U hoort het: Becketts taal is besmettelijk. Dat is in mijn ogen een treffender woord dan het uit de wereld van investeringen, van geleend en eigen kapitaal afkomstige begrip 'schatplichtig'.

3.

Ik wil u in telegramstijl iets vertellen over wat het werk van Beckett mij in de loop der jaren heeft gedaan of wat ik hèm heb aangedaan.

Sinds ik Beckett voor het eerst gelezen heb, dat zal in 1963 zijn geweest en goed mogelijk dat ik hem eerder heb gezien dan gelezen, de stukken die ik toen gezien heb, *Spel*, *Krapp's laatste band*, of op de radio gehoord, *Allen die vallen* als ik me goed herinner - sinds die tijd ben ik Beckett blijven lezen, al heeft de helft van die tijd bestaan uit het niet-lezen van Beckett.

Over dat laatste dadelijk meer. Eerst iets over ‘mijn eerste jaren met Samuel Beckett’.

4.

Iedereen die enigszins bevattelijk is voor literatuur heeft een periode waarin de juiste schrijvers op het juiste moment komen, het moment dat je er open voor staat ofte wel beschikbaar bent. Ik bedoel nu niet de jaren dat je boeken verslindt, rijp en groen, alles door elkaar, de moeilijk te reconstrueren *inwijding*, maar de echte leerjaren van een schrijver, wanneer je *bewust* begint te schrijven, jezelf afvraagt wat voor schrijver je graag wilt zijn en dus *met andere ogen* gaat lezen - hoe onbewust dit alles ook in z'n werk gaat.

Vul voor ‘bewustzijn’ daarom maar ‘intensiteit’ in.

Dat begon bij mij met Kafka, ik herinner mij verder Julien Green, Albert Camus, Sartre, Michel Butor, Claude Simon, Max Frisch, Henri Michaux, en Samuel Beckett; afgezien van Julien Green stuk voor stuk auteurs die ik nog altijd lees. Maar de kennismaking met Beckett heeft zich op een ander vlak afgespeeld, een ervaring waarvoor de uitdrukking ‘schok der herkenning’ zo slecht niet is, met de nadruk op ‘schok’.

5.

Het was eenzelfde sensatie als die ik ongeveer in dezelfde tijd heb ondergaan bij het zien van de schilderijen van Francis Bacon, met wie ik Beckett altijd ben blijven associëren, en bij het horen van een live-concert van Luigi Nono, *La Fabbrica illuminata*, een werk waarin de componist aan het elektronisch paneel zangstemmen begeleidde.

Als ik zeg dat die muziek de pijngrens dicht naderde, allereerst in fysiek opzicht, geldt dat net zozeer voor Bacon en Beckett. Pas veel later las ik in gesprekken die David Sylvester met Bacon had, dat de schilder er zelf net zulke formuleringen voor gebruikte, als hij bijvoorbeeld zei dat hij met zijn manier van schilderen rechtstreeks het zenuwcentrum van de kijker wilde treffen. Net zo raakte mij Beckett met taal.

6.

Of zonder taal -

Grote indruk maakte bijvoorbeeld *Acte sans paroles I* - dat iets onweerstaanbaar komisch had.

Eerst de bijna sadistische slapstick, een man die het toneel op valt, als er rechts gefloten wordt rechts af gaat en meteen weer terug het toneel opgeschopt wordt; hetzelfde aan de linkerkant; dan het getreiter met de boom, de schaar, de karaf, de kubussen en het touw - hij mag dan telkens even nadenken, het helpt hem niet - en als het ten slotte allemaal wel binnen handbereik komt, geeft hij er de brui aan; dat vond ik het mooiste.

7.

Ik heb het mime-stuk indertijd vertaald plus een aantal gedichten, sommige heel woest, andere heel cryptisch. Over die gedichten heb ik (in 1964 of 1965) in een studentenblad een groot stuk geschreven waarvan ik me niets meer herinner. Ik wou het voor deze gelegenheid na al die jaren eens inkijken. Het moest in de hutkoffer liggen waar ik oud papier van vroeger jaren in bewaar, maar ik kon de sleutel niet vinden.

In mijn dichtbundel heb ik als motto voor het derde deel een gedicht van Beckett gebruikt - ik wou zeggen: mijn eerste dichtbundel, er is maar één bundel gepubliceerd, *Parterre*, *en van*

glas; een tweede bundel is indertijd op de uitgeverij zoekgeraakt. Achteraf wijst misschien ook de titel op een raakpunt: zo ontdekte ik onlangs hoe vaak bij Beckett het motief van het oog achter glas voorkomt. De titel van mijn eerste roman luidde overigens *Anatomie van een glasachtig lichaam*, ik zat in de buurt.

8.

Kijken en bekeken worden, en vooral het gebiologeerd worden door de blik van een ander, al is het maar een veronderstelde blik, is een thema dat ik zeker ook toen al bij Beckett herkend moet hebben.

Vrijwel geen pagina van Beckett waar het kijken niet voorkomt - blikken en stemmen van anderen.

Een van de mooiste passages vind ik nog steeds de spiegeling van Murphy in Mr. Endon in de met *Watt* doorgaans wat ondergewaardeerde roman *Murphy*.

In het gesticht waar de theologiestudent Murphy als invaller-verpleger ronddart, speelt hij af en toe schaak met met Mr. Endon, ‘een schizofreen van het beminnelijkste soort (...), een zo heldere en onverstoorbare psychose dat Murphy zich ertoe voelt aangetrokken als Narcissus tot zijn bron.’

Nadat Murphy de partij verloren heeft gegeven, ondergaat Endon voor zijn ogen een gedaanteverandering:

> (...) langzamerhand werden zijn ogen gevangen door de prachtige zwaluwstaart die Mr. Endon's armen en benen vormden, purper, scharlaken, zwart en geflonker, tot ze niets anders meer zagen, en dat weldra alleen nog als een lichtende vlek (...) Mr. Endon's tooi bleef nog een tijdje voortduren als nabeeld, dat nauwelijks onderdeed voor het origineel. Toen vervaagde ook dit en Murphy begon niets te zien, die kleurloosheid welke men na de geboorte zo zelden geniet, daar ze de afwezigheid is (om een fijne onderscheiding te misbruiken) niet van percipere maar van percipi. Ook zijn andere zinnen waren in vrede, een onverwacht genoegen. Niet de starre vrede van hun eigen opschorting, maar de positieve vrede die komt wanneer de ietsen wijken voor, of misschien eenvoudig neerkomen op, het Niets, waarvan de grappenmaker van Abdera zei dat niets werkelijker is.

Murphy stopt vervolgens Endon in bed, knielt naast hem neer, neemt diens hoofd in de handen en ‘dwong de ogen zich op de zijne te richten, of liever de zijne op die van hem.’ En hij ziet:

> in het hoornvlies, verschrikkelijk verkleind, verdonkerd en vertekend, zijn eigen beeld [het Griekse ‘endon’ betekent ‘binnen’] en hoort woorden die met zoveel nadruk eisten te worden uitgesproken dat hij ze uitsprak (...) ‘het laatste eindelijk gezien van hem hijzelf ongezien door hem en van hemzelf’ Pauze

> ‘Het laatste wat Mr. Murphy zag van Mr. Endon was Mr. Murphy ongezien door Mr. Endon. Dit was ook het laatste wat Murphy zag van Murphy’
> (...) Lange pauze.
> ‘Mr. Murphy is een stipje in Mr. Endon's ongeziene.’ Dat was de hele omvang van de kleine inblazing.

Vervolgens gaat Murphy naar buiten, kleedt zich helemaal uit, probeert zich vergeefs bekende gezichten voor te stellen maar ziet alleen ‘flarden van lichamen, van landschappen, handen, ogen, nietszeggende lijnen en kleuren’ voor zich oprijzen; hij haast zich naar zijn dakkamertje en bindt zich daar, zoals zijn gewoonte is, aan zijn schommelstoel vast.

> Langzamerhand voelde hij zich beter, opgewekt van geest, in de vrijheid van een licht en een donker die elkaar niet bestreden, elkaar niet afwisselden, die noch verbleekten noch oplichtten, behalve om in elkaar op te gaan (...) Weldra zou zijn lichaam rustig zijn, weldra zou hij vrij zijn.

9.

Verzaligd komt Murphy aan z'n eind, wat na

hem voor geen enkel personage is weggelegd, om de eenvoudige reden dat ze niet met rust worden gelaten. Wat in het geval van Murphy tot een bescheiden inblazing beperkt blijft die hij moet nazeggen, wordt in het boek dat na *Murphy* komt een verraderlijke stem.

Geen onderscheid meer, met behulp van aanhalingstekens, tussen souffleur en speler, maar een stem zó dubbelzinnig dat zelfs degene die aan het woord is nooit met zekerheid kan zeggen wie nu eigenlijk het woord genomen heeft: ‘Waar nu? Wanneer nu? Zonder het me af te vragen. Ik zeggen. Zonder het te denken. Dat vragen noemen, hypothesen. Verdergaan. Dat verder noemen. Dat gaan noemen.’ Zo begint de roman *Naamloos* en zo eindigt hij ongeveer ook.

10.

Maar eerst nog even de zes dichtregels die ik als motto nam voor de derde afdeling in mijn bundel, ‘Jonas achter zonneglas geheten’. Het stond er in het Frans, ik geef hier de vertaling van Hans Tentije uit de serie ‘Dieppe’; ik lees de voorafgaande regels er volledigheidshalve bij:

11.

‘wat moet ik zonder deze wereld zonder gezicht zonder vragen
waar 't zijn niet langer dan een ogenblik duurt waar ieder ogenblik
zich in de leegte stort in 't vergeten zijn te hebben bestaan
zonder deze golf waardoor tenslotte
lichaam en schaduw samen worden verzwolgen
wat moet ik zonder deze stilte draaikolk van gemurmel
razend snakkend naar hulp naar liefde
zonder deze hemel die zich verheft
boven 't stof van z'n ballast’

en dan de aangehaalde strofe:

wat moet ik ik doe zoals gisteren als vandaag
uit m'n patrijspoort kijkend of ik niet alleen ben
om te zwerven en om overstag te gaan ver van al 't leven
in een onbetrouwbare ruimte
zonder stem tussen de stemmen
opgesloten met mij

Daar heb je 'm, de ‘ik’ in zijn kokon, de eenzaat ofte wel Leibniz' monade zou je ook kunnen zeggen - met zijn wens om alleen te zijn, zou ik er toen aan toegevoegd hebben, eerder gespitst op de geschonden eenzaamheid dan het pathetische cliché van de eenzame mens waarmee schrijvers als Beckett en Kafka altijd maar weer onteigend zijn.

Hier gaat het om het ik opgesloten met zichzelf. Nu vertaalt Tentije in een van de laatste regels ‘un espace pantin’ met ‘onbetrouwbare ruimte’, zoals Beckett dat zelf ook in zijn Engelse versie heeft gedaan, maar letterlijk staat er: *in een ruimte ledepop*

- ik had daar indertijd dan ook het beeld bij van een man in een duikerklok, als een trekpop hangend aan een koord - ofte wel mijn Jonas...

12.

Voor de volledigheid lees ik u mijn eigen gedicht dat aan Beckett's motto voorafgaat voor:

Jonas

daarnaast mol ik ook nog haar stikdonkere baarmoeder,
moedertje, ik moet me toch ergens verbergen
achterhaal me niet met 'n kateter -
zal ik me slapend houden,
jonas wil wel zingen zachte hits desnoods en en
en even zachte kasjmierharen krijgen 'n opgerold schootkatje
fijn dat je kasplantje likt en laat groeien, nee nee
nee, en er keihard in rondcrossen,
wat overvliegt bekogelen zodat het uiteenspat
in pikzwarte veren die ik opplak, en zo ik me vertoon.

13.

Als ik u globaal iets over mijn vroegere lectuur van Beckett vertel en de fascinatie die daarvan uitging, heb ik toch iets anders dan directe beïnvloeding op het oog. Die zal er heus wel geweest zijn, hoe kan het anders. Zo bladerde ik door mijn verhalenbundel *Het heeft geen naam* (uit 1968). Daar spreekt Beckett beslist een woordje mee.

In de middelste tekst, 'Gesloten sirkwie', is er een verteller die voor alles woorden heeft behalve telkens voor dat ene ding waarover hij het wil hebben. En er komt zelfs een Sam voor. Op zolder weggekropen ziet hij door een spleet onder zich zijn vrouw samen met Sam tot een tweekoppig Samsara worden.

En dan de titel van het derde dubbelverhaal 'Capita mortua': ik realiseerde mij nu pas dat de titel *Têtes-mortes*, waaronder Beckett een vijftal korte prozateksten bundelde, van 1967 dateert.

14.

Ongeveer in die tijd hield ik op met Beckett lezen. Om het wat theatraal te formuleren: het was werk geweest dat mij naar de keel greep, kennelijk was het mij in de jaren die volgden onder de huid gekropen - dat is meer dan te zeggen dat het aanstekelijk of besmettelijk werkte. Het laatste was dat ik het grote essay van Theodor Adorno over *Eindspel* ben gaan vertalen, zonder het toen af te maken. Ik begon *De man zonder eigenschappen te lezen* - ik weet niet wat precies het verband is, maar in elk geval speelden er lange tijd andere interesses. En enige afstand was voor het eigen werk niet slecht.

15.

Dan is er een periode van een jaar of veertien dat ik nauwelijks iets van Beckett gelezen heb, maar achteraf heb ik het gevoel dat ik hem juist toen echt ben gaan lezen. Hoe verklaar ik mij nader?

Het is te simpel voor woorden. Wie het kent zal het beamen, en wie kent het niet: de ervaring dat je een auteur zonder hem te lezen toch voortdurend herleest of doorleest, op het werk doordenkt en misschien wel doorschrijft? Ik heb het praktisch met alle schrijvers die iets voor mij zijn gaan betekenen.

16.

Noem het de toon - dat ongrijpbare, onbenoembare 'iets' dat overblijft wanneer je alle analyseerbare aspecten van een tekst ervan hebt afgetrokken. Nee, dat is niet juist, want dan is ook de toon weg. Een motiefje van niks - het is iets dat er is en dat je toch niet kunt grijpen, niet iets onzichtbaars, want het ligt voor het oprapen - aan

de oppervlakte van de tekst; ik geloof alleen dat er een dwarse - of noem het anamorfotische - blik voor nodig is om het, even, in een glimp, te zien.

Je hoort het nog lang nadat je het boek hebt weggelegd of zelfs vergeten bent - misschien hoor je het des te beter naarmate je andere, meer opzichtige facetten aan de tekst vergeten bent - het echoot na, het is een toon of het is dè toon, of misschien alleen maar een ondertoon, dat wat blijft hangen van de (fysieke en mentale) adem van de tekst, van het ritme, iets dat soms nog het beste tot klinken komt door de tekst hardop te lezen, zoals trouwens wel vaker het geval is met zogenaamd moeilijk werk.

In de toon komen afstand (de abstraktie van de betekenis) en nabijheid (het lichamelijke van de verbeelding) bij elkaar.

Wat je het eerst hoort - zeg ik maar bij gebrek aan een benaming voor het zintuig in kwestie, het intuïtief vermogen dat ook bij de eerste kennismaking met iemand sneller is dan welke beoordeling ook, je ruikt het - dat wat je het meest direct beleeft - het ritme van een tekst, het vocale, het niet-expressieve, je kunt ook zeggen: het poëtische - blijft je ook het langst bij, niet de woorden maar de stem.

17.

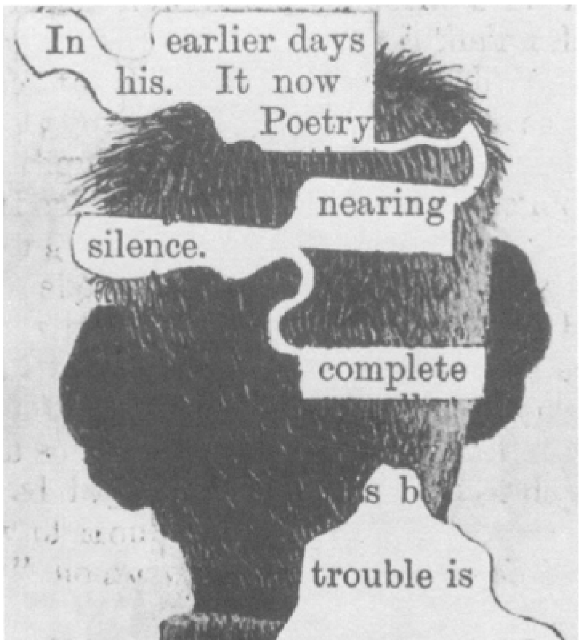
Of, om aan te sluiten bij mijn eerste leeservaring: wat mij toen op de keel sloeg en me onder de huid kroop, werd een echo in mijn hoofd -

Becketts stemmen klonken in mij door, en wel op de voor hen karakteristieke manier: dwingend, herhalend, tegensprekend en geen tegenspraak duldend.

18.

Hierna kun je inderdaad maar beter je mond houden. Dat is sowieso een sanerend effect van Beckett lezen: daarnaast verbleekt zoveel tot al of niet klinkklare onzin. Vergeleken met de gedrevenheid die uit Becketts taalgebruik spreekt, is bijna al het andere niet wezenlijk, overbodige flauwekul, kunstjes waarbij niets op het spel staat.

'Gedreven' is zo'n slecht woord nog niet. Het wijst, op Becketts personages of persoonsvormen toegepast, op een drijfveer *in* hen en tegelijk op iets buiten hen dat sterker is dan de eigen wil. Het woord houdt tegelijk *overgave* en *verzet* in. Je zou ook kunnen zeggen: de wil van de willoze, of liever: de onwil van iemand die het liefst niets wil, maar zich gedwongen ziet tot handelen - nou ja, handelen, tegenspartelen is het meestal, niet veel meer - zich gedwongen ziet tot handelen, omdat het nòg ondraaglijker is te moeten doen en laten wat anderen willen. Nog daargelaten of de anderen nu echt anderen zijn dan wel echo's in het hoofd of *het* andere in de personen zelf, hun lichaam bij voorbeeld met z'n grillen en wensen.



illustratie: Tom Phillips

Het eigen lichaam het meest nabije van de buitenwereld, het eerste vreemde, een Fremdkörper in de ware zin van het woord.

19.

Maar ik begin alweer Beckett te parafraseren. Toch draait het daar in dit werk om: geest tegen lichaam of gewoon denken tegen lopen, tegen gedachteloos doorlopen.

'Ik denk ademend,' zegt een van Becketts stemmen. Stemmen, altijd meervoud, op z'n minst de stem van het eigengereide lichaam, de stem van de taal, de taal van anderen, en daartegenin de stem van het denken, de tegenstem, de tweede stem die in het eeuwige geroezemoes en kabaal een moment van stilte probeert te veroveren op het geraas en gebral.

Dat is in het kort samengevat wat ik als kern of als pivot ben gaan zien, sinds ik mij sinds een jaar of tien weer met Becketts werk bezighoud: een kunst tegen het teveel.

20.

Stemmen en tegenstemmen: ze spreken daarom zo frenetiek en amechtig, omdat ze vrezen door andermans begrippen gewurgd te worden, gedwongen alleen maar echo's van de taal van anderen te zijn. Daar-

door worden ze gedreven - maar ook door de onmogelijkheid op te houden: zolang er gepraat, geschreven of zelfs maar gezucht wordt, is het einde zoek. Tegelijk beleven ze kennelijk genot aan dat napraten en tegensputteren. Met wellust geven ze zich over aan het blabla, het ontslaat ze immers van het moeizaam zelf het alfabet uitvinden.

Uit de overgave spreekt verzet en het verzet uit zich door te overdrijven, om het plastisch uit te drukken - *Naamloos* bevestigt dat - door uit te braken wat het gedwongen wordt te slikken. Het is om die reden dat naar mijn idee de barokke, woekerende romans niet straffeloos te scheiden zijn van de korte teksten en stukken, die Beckett de naam hebben gegeven van een schrijver van de stilte, een man van weinig woorden en een enkel pover gebaar.

Het een èn het ander, zo is Becketts werk ook te typeren.

21.

Ik ga nu niet proberen hier nog eens samen te vatten wat ik elders over Beckett geschreven heb.

Aan het herlezen van vroeger en recent werk heb ik op z'n minst de idee overgehouden dat het allemaal bij elkaar hoort, waarvan de trilogie of de explosie van onbedaarlijke creativiteit in de jaren veertig het centrum vormt, maar de rest minstens van even groot belang is als voorwerk of als uitwerking van bepaalde motieven. Het verbindende element is en blijft het ritme van de zinnen.

22.

Als ik in iets schatplichtig aan Beckett ben dan is het dat besef, meer het besef dan een directe voortzetting in mijn eigen werk.

Het is iets dat ik ook herhaaldelijk heb geregistreerd bij het schrijven over andere auteurs, dat ik ongemerkt in mijn eigen woordkeus en zinsbouw iets van ze overneem, een vorm van mimicry, wat ik alleen maar een gunstig teken vind, de idee van Proust indachtig dat de beste manier om achter de stijl van een auteur te komen is, er een pastiche van maken.

23.

Los van alles wat ik over het werk van Beckett heb menen te moeten zeggen, zijn er twee raakpunten die ik nog wil vermelden.

Het zou achteraf wel eens kunnen zijn dat ik begin jaren tachtig weer bij Beckett uitkwam door een min of meer gelijke ervaring: dat ik na jarenlang met een paar omvangrijke prozawerken bezig geweest te zijn - in de tijd dat ik Beckett niet las - na afloop, vooral na *Alle vlees*, het gevoel had dat er een immense woordenstroom door me heen was gegaan, woorden van anderen in mijn mond, en ik was woordmoe,

zelfs mijn tong was moe. Die taalmoeheid bracht mij ertoe, de jaren daarna aan korter proza te werken. Het zou wel eens dezelfde beweging kunnen zijn als die bij Beckett: tegen het teveel, teruggaand naar het zo min mogelijke, het een in het teken van het andere - dat is wat ik *Oefeningen* noemde, de ondertitel van de bundel *Verdwijningen*.

24.

En ten slotte bracht Beckett mij op iets waar ik voorheen nooit aan gedacht had. Ik liet mij ontvallen dat er ooit een dichtbundel van mij verdwenen is. Ook verder ga ik nogal slordig om met eigen werk, tenminste wanneer het klaar is; dan ben ik meteen alle interesse kwijt, weg is weg, het nieuwe vraagt alle aandacht. Nu lijkt Beckett, al was het maar door titels als *Foirades* (sluipwinden), *Residua, Disjecta* enz. uitermate relativerend over zijn werk te denken. Dat is gezichtsbedrog. Zo maakte hij 25 jaar na *Watt* geschreven te hebben, er zelf een vertaling van, zoals hij praktisch al zijn werk zelf vertaald en zelf geregisseerd heeft, vaak vele jaren later. Zelfs probeersels geeft hij decennia later nog uit. Zoals Malone zijn bezittingen bij zich wil houden, zo heeft Beckett zich met zijn eigen werk omgeven.

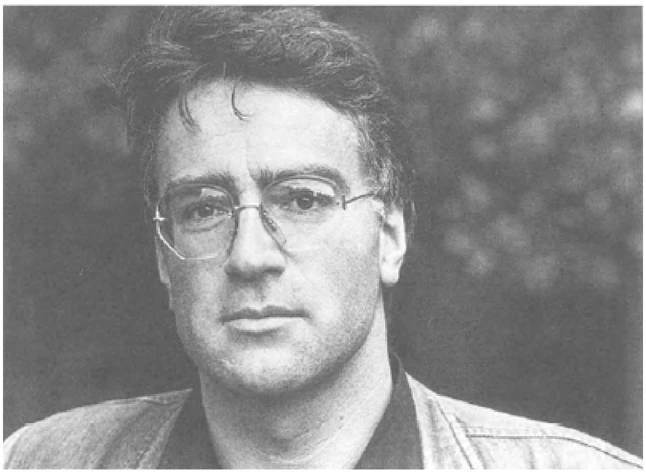
Er is vrijwel geen auteur die zijn eigen werk zo trouw gebleven is -, waarmee ik uiteraard iets anders bedoel dan schrijvers die hun eigen produkten en vooral hun naam en carrière koesteren als een gouden ei. Een auteur blijft verantwoordelijk voor wat hij geschreven heeft, ik had daar niet eerder bij stilgestaan.

25.

Tot slot. Er was een tijd dat ik me het werk van Beckett heb toegeëigend of misschien wel ingelijfd. Het gevolg is geweest dat ik jarenlang stemmen in mijn hoofd hoorde klinken, het ritme dat op je zinnen slaat (zoals iets op je stem slaat) - ik noem dat maar doorlezen.

Die directe fysieke beleving is bij mij nog altijd in het spel, de verwondering is alleen nog groter geworden door mijn bewondering voor de veelzijdigheid en radikaliteit van dit werk. ‘Geboorte werd hem zijn dood.’ Ik had graag een van de *Teksten zomaar* voorgelezen, in mijn ogen het concentraat van heel het werk.

In plaats daarvan dan nu de derde uit de reeks *Sissers*, een mooi voorbeeld van de woordenstrijd tussen de eerste persoon enkelvoud en het ik tussen aanhalingstekens dat geboren wordt als hij ‘ik’ zegt, het *ik* dat er onvermijdelijk is, zelfs wanneer hij (ik dus) wil zeggen: ik wil er niet zijn... Van eerste persoon verandert het op slag in een derde persoon:



J.F. Vogelaar
(foto: Jan van der Weerd)

> Ik heb opgegeven vóór de geboorte, het is niet anders mogelijk, maar dat moest geboren worden, dát was hij, ik was binnen, zo zie ik de zaak, hij is het die schreeuwde, hij is het die het levenslicht heeft aanschouwd, ik heb niet geschreeuwd, ik heb het levenslicht niet aanschouwd, het is onmogelijk dat ik een stem heb, het is onmogelijk dat ik gedachten heb, en ik praat en denk, ik doe het onmogelijke, het is niet anders mogelijk, hij is het die geleefd heeft, ik heb niet geleefd, hij heeft slecht geleefd, vanwege mij, hij gaat er een eind aan maken, vanwege mij, ik zal het verhaal vertellen, het verhaal van zijn dood, het einde van zijn leven en zijn dood, het een na het ander, in de tegenwoordige tijd, zijn dood alleen zou niet genoeg zijn, zou voor mij onvoldoende zijn, als hij reutelt is hij het die zal reutelen, ik zal niet reutelen, hij is het die zal sterven, ik zal niet sterven, misschien zullen ze hem begraven, als ze hem vinden, ik zal binnen zijn, hij zal verrotten, ik zal niet verrotten, er zal niets van hem over blijven dan botten, ik zal binnen zijn, niets dan stof, ik zal binnen zijn, het is niet anders mogelijk, zo zie ik de zaak, het einde van zijn leven en zijn dood, wat hij gaat doen om er een eind aan te maken, dat kan ik

onmogelijk weten, ik zal het weten, het een na het ander, dat kan ik onmogelijk zeggen, ik zal het zeggen, in de tegenwoordige tijd, er zal geen sprake meer zijn van mij, alleen van hem, van het einde van zijn leven en van zijn dood, van de begrafenis, als ze hem vinden, dat zal het einde zijn, ik zal het niet hebben over wormen, over botten en over stof, dat interesseert niemand, tenzij ik mij verveel

> in zijn stof, dat zou me verbazen, net zoals in zijn vel, hier een lang stilzwijgen, misschien zal hij verdrinken, hij heeft altijd willen verdrinken, hij wilde niet dat ze hem vonden, hij kan nu niets meer willen, maar vroeger wilde hij verdrinken, wilde hij niet dat ze hem vonden, diep water en een molensteen om zijn nek, vurige wens uitgedoofd zoals alle andere, maar waarom op een dag naar links, waarom, liever naar links dan een andere kant uit, hier een lang stilzwijgen, er zal geen ik meer zijn, hij zal nooit meer ik zeggen, hij zal nooit meer iets zeggen, hij zal tegen niemand meer praten, niemand zal tegen hem praten, hij zal niet tegen zichzelf praten, hij zal niet meer denken, hij zal gaan, ik zal binnen zijn, hij zal zich laten vallen en gaan slapen, doet er niet toe waar, hij zal slecht slapen, vanwege mij, hij zal niet meer stil kunnen staan, vanwege mij, hij kan niet meer verdergaan, vanwege mij, er zal niets meer in zijn hoofd zijn, ik zal er het nodige in stoppen.

In het begin kondigde ik aan, het een en ander in telegramstijl te zullen vertellen. Na zoveel woorden zou ik dat tot slot letterlijk willen nemen: *Een telegram aan Sam*

Telegram voor Sam
Ga niet weg - stop
Kom terug - stop

Het kan nog korter:

Ga niet - stop
Kom - stop

Of nog korter: *Gram voor Sam*

Weg - stop
Terug - stop
Samsam

Eindnoten:

* Voordracht gehouden op 1 mei 1991 op een door de Samuel Beckett Stichting georganiseerde avond.

Samuel Beckett
Gedichten

Alba

before morning you shall be here
and Dante and the Logos and all strata and mysteries
and the branded moon
beyond the white plane of music
that you shall establish here before morning

grave suave singing silk
stoop to the black firmament of areca
rain on the bamboos flower of smoke alley of willows

who though you stoop with fingers of compassion
to endorse the dust
shall not add to your bounty
whose beauty shall be a sheet before me
a statement of itself drawn across the tempest of emblems
so that there is no sun and no unveiling
and no host
only I and then the sheet
and bulk dead

Alba

nog voor de ochtend zal je hier zijn
met Dante en de Logos met al zijn lagen en mysteries
en de gebrandmerkte maan
voorbij de witte vlakte van muziek
die je hier neerlegt nog voor de ochtend

ernstig zacht zingende zij
buk je je naar het zwarte firmament van arecapalmen
regen je neer op bamboe op bloemen van rook op een wilgenlaan

wie toch al buk je je met vingers van medelijden
om het stof te ondersteunen
wie zou je mildheid niet willen vergroten
welker schoonheid een laken zal zijn dat voor mij hangt
een verklaring over zichzelf dwars door de storm van emblemen
zodat er geen zon is en geen onthulling
en geen menigte
alleen ik en dan het laken
en een massa dood

(vertaling: Laurens Vancrevel)

Accul

bon bon il est un pays
où l'oubli où pèse l'oubli
doucement sur les mondes innommés
là a tête on la tait la tête est muette
et on sait non on ne sait rien
le chant des bouches mortes meurt
sur la grève il a fait le voyage
il n'y a rien à pleurer

ma solitude je la connais allez je la connais mal
j'ai le temps c'est ce que je me dis j'ai le temps
mais quel temps os affamé le temps du chien
du ciel pâlissant sans cesse mon grain de ciel
du rayon qui grimpe ocellé tremblant
des microns des années ténèbres

vous voulez que j'aille d'A à B je ne peux pas
je ne peux pas sortir je suis dans un pays sans traces
oui oui c'est une belle chose que vous avez là une bien belle chose
qu'est-ce que c'est ne me posez plus de questions
spirale poussière d'instants qu'est-ce que c'est le même
le calme l'amour la haine le calme le calme

Slop

goed goed er is een land
waar vergeten waar vergeten
zachtjes drukt op de ongenaamde werelden
het hoofd daarover zwijgt men daar het hoofd is stom
en men weet nee men weet niets
het lied van dode monden sterft
langs de vloedlijn is het voortgereisd
er is niets om te bewenen

mijn eenzaamheid die ken ik wel ach kom die ken ik slecht
ik heb de tijd dat zeg ik mezelf ik heb de tijd
maar wat voor tijd uitgehongerd bot de hondetijd
de hemeltijd die steeds mijn stukje hemel bleker maakt
de zonnestraaltijd die trillend als een oog klautert
van de micronen van de duisterjaren

u wilt dat ik van A naar B ga ik kan dat niet
ik kan niet naar buiten ik ben in een land zonder sporen
ja ja het is me wat moois wat u daar hebt echt wat moois
wat is dat dan vraag me maar niks meer
spiraal stof van ogenblikken wat is dat dan hetzelfde
de rust de liefde de haat de rust de rust

(vertaling: Laurens Vancrevel)

Jusque dans la caverne...

jusque dans la caverne ciel et sol
et une à une les vieilles voix
d'outre-tombe
et lentement la même lumière
qui sur les plaines d'Enna en longs viols
macérait naguère les capillaires
et les mêmes lois
que naguère
et lentement au loin qui éteint
Proserpine et Atropos
adorable de vide douteux
encore la bouche d'ombre

Tot in het hol hemel en grond

tot in het hol hemel en grond
en één voor één de oude stemmen
van over het graf heen
en langzaam aan hetzelfde licht
dat op de vlakten van Enna met lange verkrachtingen
vroeger de langharigen kastijdde
en dezelfde wetten
als vroeger
en langzaam aan in de dovende verte
Proserpina en Atropos
aanbiddelijk van leegte twijfelachtig
nog hun schaduwmond

(Vertaling: Laurens Vancrevel)

Voor Avigdor Arikha

Beleg weer geslagen voor het onneembare buiten. Koortsig oog-hand begerig naar het niet-zelf. Oog door hand telkens veranderd op hetzelfde ogenblik telkens als het die verandert. De blik ontrukt zich alleen aan het onzichtbare om in te hakken op het onmaakbare en ogenblikkelijk terug. Wapenstilstand voor even en sporen van wat zijn moet en er voor zijn. Diepe sporen te zien.

(1966; vertaling: J.F. Vogelaar)

De rotswand

Raam tussen hemel en aarde men weet niet waar. Het ziet uit op een keurloze rotswand. De kam ontsnapt aan het oog waar het zich neerzet. De voet evenzo. Twee stroken hemel voor altijd wit omzomen haar. Doet de hemel een aardeind vermoeden? De ether overgang? Van zeevogel geen spoor. Of te licht om te voorschijn te komen. Welk bewijs ten slotte van een gezicht? Het oog vindt er geen waar het zich neerzet. Het ziet af en het dwaze gezicht zet zich daar neer. Verrijst ten slotte eerst de schaduw van een overhangende rots. Geduld zal tot leven komen uit de dodelijke resten. Een hele schedel maakt zich los om te eindigen. Het enige dat uit zulke overblijfselen te halen is. Met het voorhoofdsbeen tracht het nog in het gesteente terug te keren. De oogholten laten een glimp zien van de oude blik. Bijwijlen verdwijnt de rotswand. Dan het oog laten dwalen naar witte verten. Of zich daarvoor afwenden.

(vertaling: J.F. Vogelaar)

(LA FALAISE, ook wel POUR BRAM, in:
Celui qui ne peut se servir des mots, à Bram van Velde, Editions Fata Morgana 1975)

Deze twee vertalingen maken deel uit van ‘Sporen lezen’ in: *Atelier Beckett.* Notities en leesverslagen bij het korte proza van Samuel Beckett, Uitgeverij Perdu, Amsterdam 1991.

Sjef Houppermans
Rondom Molloy

> 'Ou simplement attendant. Attendant entendre.'
> *Soubresauts*

In de laatste periode van zijn scheppend bezig zijn werden de teksten van Samuel Beckett steeds compacter, gereduceerd tot enkele woorden van bot en as. Hij benadert zo de vorm van de Maxime en in de jaren '70 vertaalt hij ook een aantal van deze korte krachtige uitspraken van de hand van de door hem bewonderde Franse auteur Chamfort.[1.] Hij voegt aan zijn bewerking zelfs heimelijk een Maxime toe die nergens bij Chamfort terug te vinden is en die daarom misschien wel des te kenmerkender is voor Beckett zelf:

> Que le coeur de l'homme est creux et plein d'ordure.
> how hollow heart and full
> of filth thou art

De weg die leidt naar radicale reductie tot het essentiële begint echter al heel vroeg: daar waar het afstand nemen tegenover Joyce en Proust zich als een noodzaak aandient. In deze bijdrage wil ik aantonen dat dit reductie-proces zowel naar inhoud als naar vorm (voor zover dit onderscheid te maken valt) volop actief is in Beckett's eerste roman uit de zogenaamde Franse periode, *Molloy* uit 1951.

Molloy's omzwervingen

Laten wij allereerst even de belangrijkste lijnen van het boek in gedachten terugroepen (naar Bompiani).[2.] De roman bestaat uit twee delen die op het eerste gezicht nauwelijks met elkaar verbonden zijn: de monoloog van Molloy en die van Moran. Molloy is een oude zwerver die vertelt dat hij in de kamer van zijn overleden moeder verblijft en dat hij in opdracht het verhaal van zijn leven probeert op te schrijven. Hij gaat evenwel niet ver terug in de tijd maar in de periode die hij beschrijft kan hij wel nog lopen, zij het dan met krukken, en hij gaat ook op stap met zijn fiets, waarbij hij veel en lang uitrust. Dat gebeurt ook weer als hij op een dag zijn moeder in de stad gaat opzoeken en dan wordt die vreemde oude man door de politie opgepakt. Ondanks zijn zeer summiere antwoorden tijdens het verhoor laat men hem weer gaan, maar al slingerend op weg valt hij over een hond die dit niet overleeft. Mevrouw Lousse, de eigenares van het dier, neemt het hem echter niet kwalijk, want zij is verliefd op hem en probeert Molloy aan zich te binden. Hij verblijft dan een poos bij haar, op zijn manier door huis en tuin dwalend, zich van niemand iets aantrekkend, woordeloos clochard.

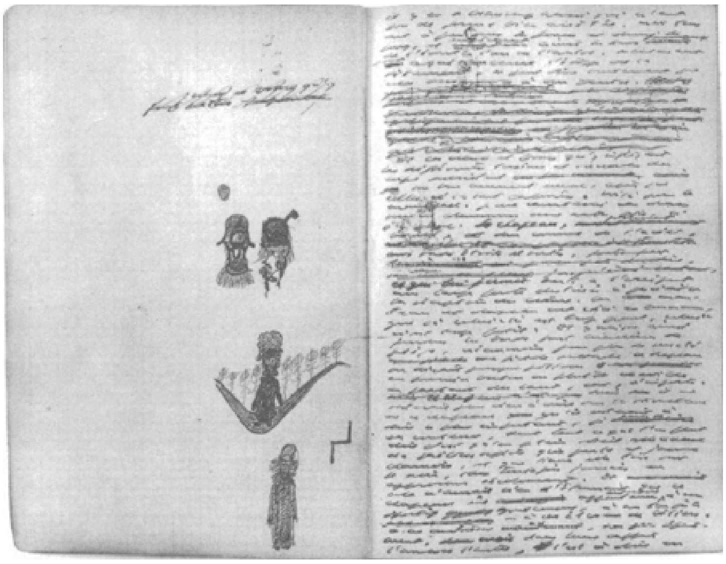
Op een dag vertrekt hij onverwacht, zonder zijn fiets, maar wel enig zilverwerk meenemend als een verlopen Jean Valjean uit *Les Misérables*. Hij begeeft zich naar de oever van de oceaan en wanneer hij daar weer een stem hoort die hem gebiedt zijn moeder op te zoeken bemerkt hij dat zijn stijve been korter wordt, terwijl het nog gezonde been verstijft.

Elke dag komt hij langzamer vooruit. Bij het doorkruisen van een bos ontmoet hij een ander menselijk wezen dat hij doodslaat. Weldra kan hij alleen nog maar kruipen, zich voortslepend met behulp van zijn krukken die hij achter struiken haakt. Hij probeert rondjes te beschrijven, want dat is volgens hem de beste manier om uit het bos te komen. Op een lentedag arriveert hij dan aan de bosrand, waar hij in een greppel rolt zonder nog de kracht te hebben verder te komen.

De missie van Moran

Moran, de hoofdpersoon van het tweede deel, lijkt niet op Molloy. Hij heeft een huis, een zoon van een jaar of vijftien en een bediende; hij houdt kippen en bijen. Hij drinkt zes flessen bier in de week en gaat 's zondags om twaalf uur naar de kerk. Kortom: hij is een maniak. Maar op een zondagochtend komt een boodschapper, Gaber, hem in opdracht van

hun chef vertellen dat hij Molloy moet gaan zoeken in gezelschap van zijn zoon. Geërgerd bereidt hij deze missie niet voor met de nauwkeurigheid die hij normaliter ten toon spreidt. Om vijf voor twaalf evenwel gaan ze op pad om ver van de hoofdwegen te trachten de streek te bereiken waar Molloy zich zou ophouden. Op een nacht wordt de vader wakker van een hevige pijnscheut in zijn knie. Omdat hij de volgende dag zijn been niet meer kan buigen, stuurt hij zijn zoon naar een nabije plaats om een fiets te kopen voorzien van een stevige bagagedrager. Drie dagen blijft Jacques junior weg en Moran ligt maar wat te dromen, nauwelijks etend, helemaal uit zijn gewone doen. Evenals Molloy doodt hij een voorbijganger vanwege het simpele feit dat deze op hem lijkt. Als zijn zoon terug is laat hij zich door deze vervoeren en wentelt ook alle andere verantwoordelijkheden op hem af. Maar de jongeman heeft geen respect meer voor pa want zijn angst is verdwenen en dus heeft hij er vlug genoeg van. Hij verdwijnt met fiets en beurs.



Bladzijde uit het manuscript van 'Malone sterft', gedateerd 27 november 1947

Steunend op zijn paraplu bereikt Moran toch nog Ballyba, het land van Molloy. Daar blijft hij stil liggen kijken naar de sterren totdat de boodschapper hem komt zeggen dat hij naar huis terug kan gaan. Na een moeizame reis die een hele winter duurt treft hij zijn huis in vervallen toestand aan. Zijn kippen en zijn bijen zijn dood; zijn zoon zal niet terugkomen. Hij gaat zijn rapport schrijven en neemt zich voor daarna te gaan zwerven, net als Molloy dus.

Redeneren op zijn Frans

In de zo opgesomde povere feiten van wat nauwelijks een avontuur mag heten, komt duidelijk naar voren dat er sprake is van een voortdurende reductie. Deze blijkt in zekere zin ook uit het gebruik door Beckett van een taal die niet zijn moedertaal was: het Frans. Het is in deze context niet verwonderlijk dat Beckett aangetrokken werd door de soberheid

en de grammaticale strengheid van het klassieke Frans (de vergelijking met Joyce, tegen wie hij zich ongetwijfeld afzette, is in deze onontkoombaar). Men kan stellen dat, om een zo kaal en dof mogelijk beeld te geven van hun leven, het noodzakelijk is dat Molloy en Moran een taal zonder pracht en luister gebruiken.

Van de andere kant verdiende het ook de voorkeur dat hun taalgebruik gestructureerd, logisch en precies was. Het is immers zo dat de personages uit dit boek niet alleen hun moeizame, onbeduidende omzwervingen verhalen, maar dat zij ook allerlei ogenschijnlijk doelloze en onbetekenende redeneringen opzetten waarbij zij uiterst gedetailleerd en precies te werk gaan. Deze constructies gaan spoedig een eigen leven leiden omdat de band met de realiteit het weldra begeeft of omdat de uitgangsgegevens steeds twijfelachtiger worden, parodie van de denksystemen die het menselijk bestaan willen uitleggen of als zinvol duiden, maniakale geesteskinderen van schizofrenen die als vertegenwoordigers bij uitstek van de mensheid mogen gelden.

Molloy's stenen

Men neme het beroemde voorbeeld van Molloy's stenen: het steen-zuigen is voor hem een middel om zijn honger te vergeten; omdat hij bang is voor een tekort aan materiaal raapt hij op een dag op het strand zestien keitjes op die hij in groepjes van vier over zijn vier zakken verdeelt om een zo goed mogelijk evenwicht te verkrijgen. Door van zak tot zak op te schuiven kan hij dus zijn stenen om de beurt besabbelen.

Toch bevredigt deze verdeling hem niet echt. Bezeten door een verlangen naar perfectie de mens eigen zoekt hij naar een middel om zijn stenen onfeilbaar stuk voor stuk in een vaste volgorde in de mond te kunnen nemen. Hij zou natuurlijk zestien zakken kunnen maken maar dat lijkt hem te omstandig. Na lang nadenken vindt hij een oplossing die perfect zou zijn geweest als het principe van de evenwichtige verdeling er niet door werd aangetast (vijf, vijf, zes, nul dus, om volledig te zijn). De scène eindigt dan met de mededeling dat het hem eigenlijk allemaal niets kan schelen, evenwicht of niet, voorraad of geen voorraad: ‘En de oplossing waaraan ik ten slotte de voorkeur gaf, was om al mijn stenen weg te gooien, op één na die ik nu weer eens in deze dan weer in een andere zak bewaarde en die ik na korte tijd natuurlijk kwijtraakte, weggooide, weggaf of inslikte’ (p. 122).[3.]

Verstandelijk redeneren voert overduidelijk tot niets: je kunt er geen gedragsregels uit afleiden en al helemaal geen waarheid mee vinden. We zouden kunnen zeggen dat wat overblijft een elementaire vorm van denken is die de geest een moment verpoost. Een van de Maximes naar Chamfort zegt het als volgt:

> La pensée console de tout et remédie à tout.
> Si quelquefois elle vous fait du mal, deman-
> dez-lui le remède du mal qu'elle vous a fait,
> elle vous le donnera.
> Ask of all-healing, all-consoling thought
> Salve and solace for the woe it wrought.

Het zoeken naar het elementaire, door het toepassen van een rigoureuze ontsluiering, komt bij Beckett overal en op alle niveaus voor. Voor wat *Molloy* betreft zullen wij proberen een aantal kenmerkende voorbeelden te noemen.

Tot op het bot...

Allereerst is dit het geval voor de personages en hun omgeving waarbij een bondige uitspraak van Doubrovsky als uitgangspunt kan dienen wanneer hij in *La Place de la Madeleine* Proust en Beckett met elkaar vergelijkt en poneert dat het bij eerstgenoemde gaat om een ‘masque du manque’, terwijl men bij de laatste kan spreken over een ‘marque du manque’ (p. 110). De aftakeling van het lichaam is evident voor zowel Molloy als Moran, waarbij de nadruk lijkt te liggen op het verlies van de benen als middel tot voortbewegen. Maar dit proces kan nog verder gaan, zozeer zelfs dat de uitdrukking ‘tot op het bot’ letterlijk wordt genomen wanneer Moran b.v. stelt: ‘en wanneer ik geen nagels meer zou hebben en geen tanden, zou ik met mijn botten aan de rots krabben’ (p. 261).

Op een ander moment gaat Moran zover dat

hij zichzelf als een lijk in staat van ontbinding beschrijft als gevolg van wat hij benoemt als zijn ‘sentiment de débâcle’ (het gevoel dat er geen houden meer aan is, zou men hier kunnen zeggen). Hij schrijft dan:

> En wat ik zag leek meer op een verkruimeling, een razend in elkaar donderen van alles wat mij altijd beschermd had tegen wat ik altijd al veroordeeld was te zijn. Of ik was betrokken bij een steeds sneller boren naar ik weet niet welk daglicht of welk gezicht, gekend en verloochend. Maar hoe die gewaarwording te beschrijven die van somber en massief, van knersend en stenig, plotseling vloeibaar werd (p. 247).

Of zoals hij het verderop kort en krachtig zegt: ‘[...] mijn toestand was eerder die van stront die erop wacht dat er doorgetrokken wordt’ (p. 271).

Moran lijdt niet alleen aan hevige aanvallen van dysenterie, hij wordt zelf tot enkel nog bloederig vocht. Bij Molloy gaat het wellicht nog verder in die zin dat een andere natuur weer in hem verder groeit, dat hij dus puur als mest dienst doet: ‘Toen was ik dus niet meer die gesloten doos waaraan ik dankte dat ik me nog zo goed hield, maar een schot klapte neer en ik werd gevuld met wortels en heel gewillige stengels...’ (p. 64). De grenzen van het ik (‘ce passetemps fidèle’, p. 270) worden zo afgebroken, het is nog maar een ‘minus habens’ (p. 216) in plaats van een persoon; en dit van binnenuit, want men kan stellen dat in het diepst van wat innerlijkheid mag (mocht) heten een fundamenteel anders-zijn huist. Men zou hiervoor ook de Lacaniaanse term ‘aphanisis’ kunnen gebruiken, d.w.z. het uitgewist worden van de eigen bestaanskern.

Bij gebrek aan iets anders klampt het Beckettiaanse personage zich vast aan enige standaard-objecten met welke hij steeds meer vergroeit, waarin hij ook als het ware overgaat: enkele vodden, zijn hoed (voor alle zekerheid met een elastiek vastgemaakt), zijn paraplu, zijn fiets. Maar zoals duidelijk blijkt voor Moran laten deze objecten, die zijn plaats in de wereld markeren, hem ook steeds meer in de steek. Uiteindelijk rest hem niets dan de tot stof geworden inhoud van zijn bijenkorf.

John Christie, *'Molloy's Solution', 1976*

Ook de horizon van de mens takelt af in het kielzog van de 'meester': in de vlakte van Ballyba groeien nog slechts hondstand en ezelgras (p. 224); de dierenwereld krimpt in tot voortdurend doodsgezoem van wintervliegen (p. 276); een romantische setting met allerlei vogels mondt uit in een onbepaald krijsen en gerochel en het nachtelijk zwerk inspireert tot de volgende uitspraak: '[...] de hemel waarin enkele verzopen sterren kwijlden' (p. 212). De

verteller gaat terug tot de naakte aanwezigheid van enige elementaire zaken, zoals het personage Moran met de dingen doet wanneer hij bijvoorbeeld zegt: ‘Ik heb er altijd van gehouden takken van hun schors te ontdoen en zo de mooie, lichte en gladde onderlaag bloot te leggen’ (p. 249); of ook Molloy als hij over stenen praat: ‘Alles krijgt uiteindelijk de helderheid en de perfectie van de gladde steen die eerst als hulpmiddel diende’ (p. 143).

De oer-moeder

Wat geldt voor het personage zelf, zijn attributen en zijn horizon, is ook op heel duidelijke wijze van toepassing voor het object van verlangen. Dit komt vooral naar voren in het Molloy-gedeelte (en Moran zoekt dus weer Molloy... en diens zoeken, zou men kunnen zeggen). Het object van verlangen voor Molloy is de moeder als een soort archetypisch gegeven, de moeder als schoot, waar hij zich als een foetus wil opvouwen om in beweginglooshe id op te lossen. De moeder als zachtgeworden botten, wat doorklinkt in de naam Mollose (voor andere klanken die men soms horen kan voor Molloy, zie p. 187), of misschien als moeder-mossel in de verwijzing naar Molly Maloon; Molly Rose (p. 138) ook als de zoetste en meest ontrouwe van Dublin's deernen en Lousse (de ‘dame’ bij wie hij een poos woont in de stad) als remplaçante, hongerige reïncarnatie van de vampier-moeder, het gemis perverterend in haar naam; Calypso en Penelope zwerven rond als bij Joyce (zie ook p. 82), maar in een zeldzaam ijle vorm, als fantomen:

> Het zou me niet verwonderen als ze haar levend begraven hadden. Ah ze heeft het mij allemaal doorgegeven, het kreng, haar onuitroeibare smeertroep van chromosomen. Wat fijn toch dat ik sinds mijn vroegste jeugd stijf sta van de puisten (p. 134).

De moeder, dat is een koe, zoals die welke indolent herkauwend de immens lege horizon vullen aan het begin van het verhaal als kader voor het stellen van welke identiteitsvraag dan ook (die betreffende A en B b.v. in de fabel die Molloy gaat vertellen). Verder speelt Molloy met de betekenis van het woord ‘pis’: ‘tepel’ of ‘erger’ (cf. p. 91, en ook Moran zegt: ‘Il n'y a plus de pis pour moi’). En de zoon houdt niet op Haar te zoeken, moeizaam voortploegend op zijn rijwiel voorzien van een ‘corne’, een hoorn, die als fetisj dient voor alles wat sinds altijd verloren ging, moeder, identiteit, geslacht etc. Oedipus is hier geen raadseltje, maar een waarheid die overduidelijk is en daardoor verblindt.

Ik ben het eens met Ludovic Janvier, die stelt dat evenwel het feit dat de reis naar de moeder een taaldaad is die alles in een ander daglicht stelt.[4] Ook de moedertaal is toevluchtsoord, maar tevens is praten een zich onttrekken aan de verlammende macht van de moeder. Denken en praten of schrijven, de personages doen het omdat ze niet anders kunnen, maar het is toch ook hierin dat zo niet deze afgezanten, dan toch de onderliggende vertellende stem zijn eigenheid en bestaansrecht vindt.

De dingen bij hun naam noemen...

Ook op het niveau van de taal is er dezelfde neiging om franje te verwijderen en verhullende adjectieven of beeldende stijl door te lichten. Een woord dat men zelden in natuurbeschrijvingen tegenkomt is b.v. ‘spic’, een soort lavendel, botanisch even fraai, maar qua klank ongetwijfeld minder poëtisch dan ‘lavande’; dus, kan men zeggen, kiest Beckett ‘spic’ (p. 77). ‘Welk een goedheid ligt er in die kleine woorden en welk een wreedheid,’ roept Molloy uit en in *From an Abandoned Work* schrijft Beckett: ‘words have been my only loves, not many...’. Natuurlijk neemt hierbij het vocabulaire dat traditioneel als vulgair beschouwd wordt een belangrijke plaats in. Zo wordt van iemand - die op Moran lijkt - gezegd dat hij wil ‘chier sa langue’, zijn tong, maar ook zijn taal uitpoepen. Ook laat Beckett vaak in dit kader de etymologie van woorden meespelen: zo b.v. voor het verbasterde woord ‘chienlit’ (vermomming of chaos) dat hij spelt als ‘chie-en-lit’ en dan is het duidelijk dat het eigenlijk om bedkakken gaat).

Naast menige anale en/of orale exercitie nodigt ook seksualiteit (in zijn meest elementaire vor-

men) uit tot ontnuchterend woordgebruik zoals wanneer Molloy zijn omgang met vrouw Ruth beschrijft ('een kutspelletje volgens mij en daarbij nog vermoeiend ook op den duur' besluit hij een beschrijving van enigszins verbazingwekkende copulatietechnieken).

Barry McGovern in 'Malone sterft'

Waarschijnlijk opent het gebruik van een andere taal dan de moedertaal hier nieuwe mogelijkheden, laat gemakkelijker barrières wegvallen. Het Engels kan dan eventueel via een omweg hiermee harmoniëren zoals in eigennamen, b.v. wanneer Moran te berde brengt dat hij in Shit woont, hoofdstad van Shitba met als platteland Shitbaba (zo ook 'Condom', 'Baïse', 'Hole'). Eventueel kan om het perspectief te intensiveren nog een beroep worden gedaan op andere talen, zoals het Latijn in de volgende 'theologische' vraagstelling die Moran bezighoudt: 'Cela a-t-il vraiment de l'importance de quelle main on s'absterge le podex?' [Is het werkelijk van belang met welke hand men zijn aars afveegt?] (p. 278).

Nog weer een ander procédé bestaat uit het combineren van wat gemeenlijk als platvloers wordt gezien met gevleugelde zegswijzen, zoals wanneer Marthe, de gedienstige van Moran, betiteld wordt als een 'Parque en panne de fil' [een van de Parken, die door d'r garen heen is] (p. 199) of zoals wanneer Molloy sprekend over zijn anus zegt: 'Ik verontschuldig mij dat ik terugkom op die schandelijke opening, het is mijn muze die dat wil' (p. 131).

Men kan dan ook zeggen dat *Molloy* één van die boeken is die ons scherp bewust maken van taal, niet alleen van zijn eigen taal, maar van taal op zich. Dit kan tot twee posities voeren die elkaar afwisselen en completeren. Allereerst is de stilte een eindpunt of althans een horizon voor de Beckettiaanse zwerver. Moran zegt het als volgt: 'Zwijgen en luisteren, niet één op de honderd wezens is er toe in staat, begrijpt zelfs maar wat dat betekent. En toch onderscheidt men pas dan, na alle absurd geraas, de stilte waarvan het universum gemaakt is' (p. 202). De tweede positie waar ik hier

op doel is wat in de *Textes pour rien* het gezichtspunt van Sirius heet. De reflex van het afstand nemen wordt ermee aangeduid en de lach die dit meestal begeleidt. En wat dit lachen betreft had Watt al uiteengezet dat naast een bittere, ethische lach en een verkrampte lach die een oordeel uitdrukt:

> lachen zonder vreugde het wetend lachen is, met de snuit - ha! - zo, de lach der lachen, de risus purus, de lach die lacht om het lachen, een verbaasd eerbewijs aan de

hoogste grap, kortom de lach die lacht - stilte a.u.b. - om wat ongelukkig is.
De reductie tot het essentiële en het kijken vanaf Sirius zijn hierbij twee aspecten van eenzelfde radicale exploratie.[5.]

Elementaire vertelposities

Deze reflectie over de kern van de zaak blijkt ten slotte ook weer als men het vertellen als zodanig beschouwt. De vertellers, Molloy en Moran, beginnen ermee de elementaire gegevens van hun vertelpositie uiteen te zetten, waarbij vooral opvalt dat ze volstrekt alleen zijn, slechts omringd door het meest noodzakelijke en dat hun hele bestaan is teruggebracht tot het schrijven. Dit proces zal nog verder gaan in de volgende delen van de trilogie, maar misschien dat in *Molloy* de wisselwerking tussen verteld ik en vertellend ik op de meest gevarieerde wijze wordt uitgewerkt (waarbij natuurlijk ook het feit dat dit de eerste roman van Beckett was die helemaal in de ik-vorm geschreven werd, een belangrijke rol speelt).

Het verhaal vertelt dan ook hoe de ik-figuren alles verliezen om alleen nog uit hun verhaal te bestaan. Na het verlies van alle andere doelstellingen en illusies blijven nog slechts de woorden over. Molloy levert elke week zijn blaadjes in en dan weet hij zelf al nauwelijks meer wat erop staat: schrijven is voor hem zoiets als ademhalen geworden. Moran stelt een rapport op in het holst van de nacht onder het ‘vaste en zachte licht van de lamp’, terwijl buiten de oehoe schreeuwt (‘Vreselijke oorlogskreet! Vroeger luisterde ik er onbewogen naar’). Vroeger stond Moran met twee benen op de grond; nu leeft hij als zijn verhaal waarover onheil waart. Maar het is ook pas in deze tegenwoordige tijd dat hij leeft en zijn hele verhaal wendt zich hier naar toe. Zowel Molloy als Moran komen geregeld terug op de relatie die ze met hun verhaal onderhouden en geven zo aan dat dit hun eigenlijke onderwerp is. ‘Ik praat in de tegenwoordige tijd,’ zegt Molloy, ‘het is zo gemakkelijk in de tegenwoordige tijd te praten, als het over het verleden gaat. Het is het mythologische heden, let er maar niet op’ (p. 40). Let er dus net wel op, want die tegenwoordige tijd buiten het leven, buiten het bereik van de waarschijnlijkheid, dat is het vertellen zelf, daarbij inbegrepen wanneer het ervoor kiest zich een passend en waar-schijnend verleden aan te meten. De mythe gaat de tijd voorbij in die zin dat het verleden dat onthuld wordt in het wordingsproces van het verhaal een beeld is voor ‘die waarheid die zegt dat ieder verhaal bij het einde begint, elk leven met de dood en dat de weg van de woorden, de enige ware weg, dat verleden verandert in het eeuwige van het boek’, zoals L. Janvier het uitdrukt.[6.] Daar schreeuwt de apocalyptische arenduil weer, die overigens het verhaal van Moran ook geografisch vanaf het begin in een mythologische streek situeert, een soort oer-Transsylvanië.

Daarom lijkt het ook juist wat Michael Sheringham in zijn studie over *Molloy* zegt:

> All the ‘events’ and ‘adventures’ presented in the text are perhaps to be conceived as disguises, and Molloy's quest for his mother should perhaps

> be seen as no more or less than a disguise to hide the narrator's shame, a fiction generated by anxiety, with only a tenuous link to any experience prior to it.[7.]

Hij concludeert dat het gaat om een 'ontological conflict [...] played out in and through a process of narration'. Hierin wordt dan voelbaar wat Derrida de 'différance' heeft genoemd. De woorden die 'tegenwoordigheid' zoeken schuiven deze ook voortdurend op omdat ze een plaats aanduiden waar hun eigen beweging hen weer vandaan jaagt. Taal is dit voortdurend opschuiven en uitstellen waarbij elke oorsprong, elk begin steeds slechts als sporen kunnen bestaan. Taal is dit wachten, zo men wil, en *Molloy* had ook 'En attendant Youdi' kunnen heten (Youdi is de schimmige opdrachtgever die 8 Square des Acacias woont; dat laatste is een soort kwadratuur van de cirkel omdat de acacia het symbool is van de eeuwige kringloop van het leven en de square een *vierkant* plein aanduidt).

Uiteindelijk kan men ook tot de conclusie komen dat de twee delen van het boek niet zozeer verbonden zijn op het niveau van de fictie als wel door het feit dat ze kunnen worden toegeschreven aan één en dezelfde

verteller die zich diverse vermommingen aanmeet. De volgende passage geeft dit duidelijk aan:

> Oh, als ik rustig was, zou ik u verhalen kunnen vertellen. Wat een bende in mijn hoofd, wat een stoet van gekrepeerden. Murphy, Watt, Yerk, Mercier en zoveel anderen. Ik zou niet geloofd hebben dat - jawel, ik geloof het graag. Verhalen, verhalen. Ik ben er niet in geslaagd ze te vertellen. Ik zal er niet in geslaagd zijn dit verhaal te vertellen (p. 228).

Molloy en Moran zijn zo fragmenten van één meervoudige identiteit die impliciet blijft: een man alleen in een kamer die denkt, zich herinnert en vooral, die schrijft; of, zoals in het vervolg (*Malone*), moi/me alone, weldra onnoembaar, alleen nog schrijfbaar, ingegrift als de precaire maar taaie merktekens van de karakters.

Maar natuurlijk is dit geen theoretische of formalistische stellingname en het is dan ook goed te eindigen met een ander geluid dat het voorafgaande in een nieuw perspectief kan plaatsen. Het is een uitspraak van Robert Pinget, de Franse schrijver die misschien wel het dichtst bij Beckett staat, niet als epigoon, maar op een heel eigen wijze, in een werk van zeer grote kwaliteit. Hij schreef in het nummer dat het tijdschrift *Critique* in augustus 1990 als een soort afscheid van de kant van uitgever Minuit liet verschijnen hoe 'Notre ami Sam (de titel van zijn stukje) hem ooit de volgende raad gaf: ‘Accrochez-vous à votre désespoir et chantez-nous ça.’[8.]

Eindnoten:

1. Samuel Beckett, *Collected Poems* (Londen, 1978). Voor Chamfort zie zijn *Maximes, Penséés, Charactères et Anecdotes* (Parijs, Garnier-Flammarion, 1968), naar de eerste volledige uitgave uit 1795.
2. Bompiani, *Dictionaire des Oeuvres* (Parijs, Laffout, 1954).
3. Eigen vertaling hier en elders in dit artikel, uitgaande van de Franse tekst *Molloy* (Parijs, ed. Minuit, 1951).
4. Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même* (Parijs, ed. du Seuil, 1969), p. 124.
5. Zie over de ‘risus purus’ ook het artikel van Eric Aufderheide elders in dit nummer.
6. Idem, p. 117
7. Michael Sheringham, *Beckett's Molloy* (Londen, Grant & Cutler, 1985).

8. ‘Klamp je vast aan je wanhoop en maak daar literatuur van’.

Onno Kosters
Beckett in Nederland: still stirring

Op de voorpagina van NRC-Handelsblad van woensdag 27 december 1989 staat, onder een beroemd geworden foto van een dode Securitate-agent die bekeken wordt door een Roemeen met een kerstboom over de schouder, het bericht ‘Toneelschrijver Samuel Beckett (83) overleden’. Die foto, dat bericht - het kon nauwelijks toeval zijn. De man die daar lag, in een lange jas, zijn kapotte hoofd diep in de omvangrijke kraag - een figuur uit de meest zwarte werken van Beckett, *Comment c'est* bij voorbeeld, of, hoewel ‘lichter’ van toon, *Company*: ‘To one on his back in the dark.’

Wanneer we de necrologieën over Beckett in diverse Nederlandse kranten erop naslaan, zien we dat deze spreken van ‘Waarnemingen in de krochten van de geest’ (Jac Heijer, NRC-Handelsblad) of van ‘Niet meer gedachten dan mooie woorden’ (Roel Naarding, Het Parool). Dit soort bewoordingen, de necrologieën in het algemeen, zouden we kunnen beschouwen als de uitkomst van jarenlange receptie van Beckett in Nederland. Aan de hand van vooral dag- en weekbladpublicaties over enkele van zijn werken volgt hieronder een beknopt overzicht van de wijze waarop deze receptie tot stand is gekomen. Hierbij ligt de nadruk op de ontvangst in 1955 en '56 van *En attendant Godot* (hierna: *Godot*), het toneelstuk dat, zeker tot het begin van de jaren tachtig, als een soort toetssteen heeft gediend voor bijna elke vorm van aandacht voor Beckett. Verder schenk ik aandacht aan de veranderingen in de literaire en toneelkritiek sinds het eerste begin en voor de ontvangst van het ‘late’ werk.

Moed

Het eerste Nederlandse artikel dat in belangrijke mate over Beckett gaat, staat in Algemeen Handelsblad van 5 augustus 1954. Een bespreking van de Parijse zomerspelen op de Rive Gauche kopt: ‘Onthutsend stuk van Frans schrijvende Ier. *Godot*: laatste glimp van leven.’ Het stuk heeft ‘Becketts naam tot de merkwaardigste op het affiche van het Théâtre Babylone en van Parijs gemaakt’. Het artikel opent op vastberaden wijze de Beckett-receptie. Regisseur en acteur Roger Blin, alsmede de directeur van de schouwburg waar het stuk werd opgvoerd worden geprezen, de laatste vooral om de ‘moed het in zijn zaal te doen spelen’:

> Moed was er stellig toe nodig, want om meer dan één reden was het een waagstuk dit werk te vertonen. De naam van Samuel Beckett bleek na de eerste voorstellingen gedurende het seizoen in staat te zijn eindelijk weer eens beroering te wekken. (...) Bij het zien en horen van *Godot* zijn er weer eens toeschouwers verontwaardigd de zaal uitgelopen. De blijvers hebben onthutst hun bijval getoond, want zij waren geobsedeerd door deze ontstellende verlatenheid, deze menselijke as, die nog een uiterst zwak glimpje hoop liet nagloeien: wachten op Godot, die misschien al geweest is, die wellicht nog komt, die laat weten dat hij morgen komen zal.

Het artikel zet de toon voor vele andere publicaties die in de loop der jaren aan Beckett en de interpretatie van zijn werk worden gewijd. Het vervolgt met een

gloedvol betoog over het belang van het stuk. Beckett heeft ‘de psychologen van het toneel gejaagd, hij heeft - juist doordat hij de levensonlust en het levenvernietigende manifesteert - leven gebracht in de soezende, spectaculaire wereld van het toneel. Met vijf man in een schouwburgje voor hooguit tweehonderd toeschouwers.’

Becketts verdienste wordt in de eerste plaats gezien voor het moderne toneel van die dagen. Daarnaast wordt het ‘ontstellende’ stuk zelf ontleed. Hier is de invalshoek onmiskenbaar die van de jaren vijftig. Er wordt teruggehaakt naar de Tweede Wereldoorlog, en in de toonzetting van het artikel klinken aspecten van het existentialisme door: Pozzo wordt beschreven als een ‘Feldwebel’ die Lucky zijn bevelen ‘toebast’; Lucky als ‘de door de maatschappelijke orde vernietigde mens, wiens denken in

zinledige frasen uithikt'; Estragon en Vladimir als 'de in vrijheid ontmoedigde, volkomen vereenzaamde schepselen'. Het besluit: 'Wellicht zal Beckett ook het Nederlandse publiek in voor- en tegenstanders scheiden. Maar het zal verantwoord zijn om de mensen althans over deze verbijstering te doen nadenken.'

Op het moment van schrijven weet de auteur dat het stuk door de Arnhemse Toneelgroep Theater op het repertoire genomen is. Of hij in zijn laatste woorden ook voorziet dat een deel van het Nederlandse publiek zich in 1955 in voor- en tegenstanders van een openbare vertoning van het stuk zou scheiden lijkt onwaarschijnlijk.

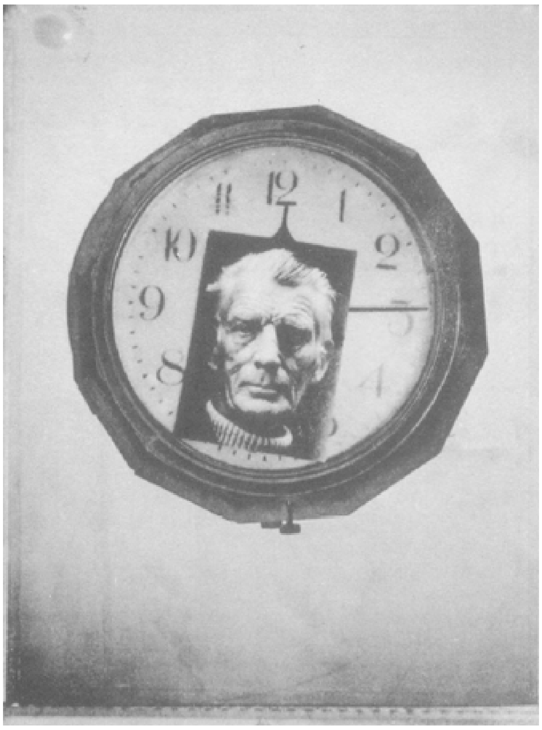
Besloten voostelling

Stelt Jeanne van Schaik-Willing op 5 maart 1955 in een voorbeschouwing in De Groene Amsterdammer (hierna: De Groene) nog dat het stuk zal plaatsvinden 'in een besloten voorstelling, omdat men het experiment de hinderlijke reacties van een onvoorbereid publiek wil besparen', in haar recensie een week later constateert zij: 'Enige lieden hebben voor de note gaie gezorgd ten behoeve van het nageslacht door het gemeentebestuur te alarmeren met de mededeling, dat dit diep-ernstige tragische spel een vuns stuk zou wezen.'

Anton van Duinkerken geeft, in een verdediging uitgesproken voorafgaand aan de voorstelling (later gepubliceerd in De Gids), een iets andere reden voor de beslotenheid van de opvoering: 'Het is bij eerste kennismaking geen opgewekt, bij nadere overdenking wel een moed en hoop gevend toneelstuk. [Becketts] schrille voorstelling van de tijd, ook van de historische tijd, was de oorzaak, waarom het bij de première (...) niet in openbare, doch in besloten voorstelling werd vertoond.'

Zowel Van Schaik-Willing als Van Duinkerken behandelen de existentiële, maatschappelijke en religieuze implicaties van *Godot*. Eerstgenoemde schrijft op 5 maart:

> Beckett (...) staat aan de rand van de mystiek. Het klimaat waarin het stuk zich afspeelt ligt op de uiterste grens daarvan, slechts uit deze contreien is hulp te verwachten, hetgeen de schrijver trouwens zelf beoogt, want wat is Godot anders? (...) *Godot* [werd] hét stuk van deze tijd voor de duizenden, die zich niet tot een van de bestaande godsdiensten kunnen bekennen en het niettemin zonder een Verlosser kunnen uithouden.



Van Duinkerken probeert met een realistisch schetsje het belang van het werk duidelijk te maken: 'Binnengelaten in een kamer met het bericht, dat mevrouw of mijnheer zo dadelijk zal komen, heeft ieder van ons zich wel eens overgeleverd aan een moeilijk verdrijfbaar besef van tijdsleegte.' Hij illustreert vervolgens 'ditzelfde grondbesef van onze worsteling tegen de tijdsleegte' met Victor van Vrieslands gedicht 'wachten'. H. Gomperts overigens, die in een bespreking in Het Parool (1958) te kennen geeft het stuk niet zo geweldig te vinden, gelooft niets van '[Van Duinkerkens] met lenige scholastiek gevonden uitlegging dat de heer Beckett met zijn stuk heeft willen zeggen dat het wachten op "iets" toch zin heeft.' Hij vervolgt: 'Maar als [Van Duinkerkens] certificaat ertoe kan meewerken de bezorgdheid van sommige burgemeesters omtrent de toelaatbaarheid van het stuk weg te nemen, is deze inleiding in elk geval niet zonder zin geweest.'

'La Folie Godot'; uit de tentoonstellingscatalogus van de Universiteitsbibliotheek van Leiden (1991) (foto: E.N. Boter)

De teistering van de onbestemdheid

Ook over de voorstelling zelf is Van Schaik-Willing zeer enthousiast, hoewel zij wat betreft haar aanvankelijke vraag, of 'het experiment, om de handeling uit een toneelwerk te elimineren bepalend [zal] blijken voor de ontwikkeling der dramatiek', tot ontkenning geneigd is. Voor Van Schaik-Willing doet Becketts overtreding van de dramaturgische wetten zoals die zouden gelden voor de ontwikkeling van personages en handelingen, evenwel niets af aan de 'verpletterende werking van dit geniale curiosum.'

R. Blijstra (Het Vrije Volk) en Cor van der Lugt Melsert (Elseviers Weekblad; hierna: EW) zijn minder te spreken over het stuk; de laatste struikelt daarnaast als een van de weinigen over het niveau van de acteerprestaties. Uit Blijstra's wat cynische bespreking blijkt een zeker wan-

trouwen ten aanzien van Beckett: 'Men kan het gevoel soms niet van zich afzetten, dat de schrijver de geachte toeschouwer in het ootje neemt of flink beginnend niet weet te eindigen.' Hij spreekt van een 'experiment' dat naar zijn overtuiging 'niet geheel gelukt is, al zou ik de schrijver een bepaald talent niet willen ontzeggen' (! OK).

Van der Lugt Melsert weet niet goed wat hij met het stuk aan moet: 'Het is in de ware zin van het woord een verschrikkelijk stuk van onze verschrikkelijke tijd, waarin men vreest dat de kunst alleen nog dit zal kunnen voortbrengen.' En hij vraagt zich tevens af of er onder het enthousiaste maar weinig talrijke publiek bij de Haagse voorstelling velen waren 'die verlangend uitzien naar een volgend stuk in dit genre.'

De reprise van het stuk (1956), waarbij in de rolbezetting alleen de 'jongen' in vergelijking met het jaar daarvoor door een andere actrice(!) wordt gespeeld, levert in Vrij Nederland waardering op voor de acteerprestaties, maar recensent Anton Koolhaas kan voor vooral het tweede bedrijf weinig enthousiasme opbrengen; hij stelt zelfs dat 'Beckett ook veel minder gelukkig [is] met zijn tweede bedrijf dan met het eerste. Het eerste bedrijf werpt prachtig de teistering van de volledige onbestemdheid op. Een poging om die onbestemdheid vervolgens te vullen is tot mislukken gedoemd.'

De toenmalige recensenten hebben vooral de, wat zij noemen 'tijdsleegte' of 'verschrikking' of 'radeloosheid' in Becketts eerste 'grote' werk benadrukt. Sinds begin jaren zeventig is er sprake van een kentering, vooral in de omgang met die 'tijdsleegte' - het accent van de receptie is in de loop van de tijd verschoven, met name in de richting van het belang van de humor.

Gewenning

In een aflevering van EW uit 1954 wordt Becketts humor in *Murphy* wel gezien, maar veroordeeld: het kan 'bezwaarlijk de gezonde ontlading heten van een mens die vrede heeft met het leven.' Bovendien, '[W]ie is deze Franse schrijver met de Engelse naam (...) dit nieuwe idool van de "jeunesse dorée" op Saint Germain-des-Prés 1953-1954, opvolger-profeet, naar het schijnt, van Jean-Paul Sartre?', zo vraagt de auteur zich af. In 1986 wordt dezelfde roman van de inmiddels voormalig opvolger-profeet in De Groene als volgt gekarakteriseerd: '*Murphy* is op z'n minst een vermakelijk boek (...).' Cyrille Offermans gaat in dit laatste artikel uit van *Murphy* als prelude op het 'grote' werk van de jaren vijftig en tachtig (wat voor een recensent uit 1954 uiteraard onmogelijk was). Zijn bespreking is illustratief voor het feit dat de receptie, de waardering van Beckett niet alleen onder invloed van de tijd, maar onder invloed van het oeuvre zelf en de gewenning daaraan verandert. Zo raakt de waardering voor Becketts vroege romans aan een verandering onderhevig als in 1970 de in 1946 geschreven roman *Mercier et Camier* uitkomt. Deze wordt in een uitgebreid artikel in De Groene zeer geprezen, niet in het minst vanwege de schakelfunctie die het boek zou hebben tussen het 'vroege' werk (tot *Watt* [1948]) en het werk daarna. Offermans spreekt van 'een kostbaar boekje dat als ontbrekende schakel een lacune aanvult in onze kennis omtrent Beckett en zijn romanfiguren.'

Hogere eisen

Recenter kan men verschuivingen in de ontvangst van Beckett aantreffen in de waardering van zijn werk uit de jaren zestig en zeventig: onder invloed van nieuw werk uit de jaren tachtig komen lezers en critici tot een andersoortige waardering van het vroegere werk. Ook hier komt de langzame ‘gewenning’ aan Beckett om de hoek kijken. Dit werkt tegelijkertijd in de hand dat men hogere eisen gaat stellen aan de kwaliteit van de uitvoering van het toneelwerk. Dat laatste blijkt, bij voorbeeld, uit een bespreking uit april 1991, waarin Kester Freriks in NRC schrijft over (bij de première in 1957 in Nederland overigens slecht ontvangen) *Eindspel* door Het Zuidelijk Toneel. Freriks, die aanvankelijk uit het programma de hoop put dat er eindelijk iemand is ‘die ons verlost van het gelamenteer over onvermogen tot communicatie’, ziet het stuk stranden in een ‘huwelijksdrama in de trant van Lars Norén’. Hij moet echter concluderen - en hiermee belanden bij de gewenning aan Be-

ckett, en wat dit doet voor de waardering van zijn werk -: ‘Welk een doorzichtige beelden in *Eindspel*, dat had ik nooit eerder gezien. Saai en vervelend. Alleen een hoogstaande vertolking kan er iets moois van maken, anders stort het stuk in als een kaartenhuis.’

De kwalificaties zoals die in de jaren vijftig worden gehanteerd om het stuk te beoordelen spelen nog wel een rol met betrekking tot de *uitvoering* van het stuk, veel minder evenwel ten aanzien van de ‘boodschap’. Deze is er sinds begin jaren zeventig niet meer een die lezer of beschouwer van Becketts werk in eerste instantie bezighoudt. De vorm van het op toneel gebodene, de toon van de teksten op papier worden van groter belang geacht. Zeker gedurende de jaren zestig echter stuiten zowel inhoud als vorm van Becketts werk nog steeds op verzet.

Toon

Typerend voor dat verzet is de ontvangst van de roman *Comment c'est* (1961). De ‘toon’ ervan, met name de ‘syntactische toon’, moet de recensent (en niet hem alleen) van EW een verschrikking zijn geweest. De schrijfwijze is een ‘truc’:

> Ge kunt steekproeven nemen: wanneer het dan al een feit is dat drie op de tien ‘zinnen’ zich niet in een syntaxis laten vangen, zo is het daarom niet minder de opgave van een schrijver-kunstenaar - tenzij hij infantiliteiten als dada wil bedrijven, maar dáár is Beckett uiteraard ver boven verheven - de stof in een syntaxis, in een kunstvorm te bezweren.

J.J. Peereboom gaat in de NRC in belangrijke mate in op wat Beckett nu eigenlijk te zeggen heeft. Beckett brengt in het boek een ‘eigen, ongekunsteld geluid’ voort, ‘een talent voor schrijven heeft hij wel, maar het is ondervoed (...).’ Hij vindt tegelijkertijd ‘de verwijzingen naar God het onuitstaanbare element in Becketts werk’ en zijn bespreking concludeert dat het gebrek aan motief voor de in de modder voortploeterende figuur uit het boek een reactie wekt ‘in de trant van sta-maar-weer-eens op.’ Overigens is niet iedereen zo weinig positief over het boek. J. van Geelen, in Algemeen Handelsblad, is over *Comment c'est* zeer te spreken, hoewel ook hij problemen heeft met de moeilijkheidsgraad en de grimmigheid van het boek. In zijn ogen raakt de ‘boodschap’ van het werk echter al wat op de achtergrond. Dit is volgens Van Geelen het resultaat van de ‘woordenstroom’ die de tekst is, niet van de boodschap zelf. Het weinig primair op de voorgrond treden ervan helpt Van Geelen in elk geval zich te concentreren op de uitwerking van de toon van het werk: ‘Door zijn malende radeloosheid en, zo lijkt het, redeloosheid, moet men [*Comment c'est*] aan de uiterste rand van het gebied der kunst en literatuur situeren. Beckett's boodschap is nauwelijks nog verstaanbaar of hoorbaar. Toch zijn er, gelukkig, in zijn woordenstroom doorwaadbare plaatsten, waar het contact tussen schrijver en lezer mogelijk is.’

Gebrekkig zinsbouwer

In schrille tegenstelling tot Van Geelens conclusie dat men *Comment c'est* 'moet lezen', bespreekt Hans van den Bergh een paar jaar later in De Schrijfkrant onder de kop 'Beckett hoeft niet gelezen te worden' de roman *Malone sterft*. Becketts 'parabels' hebben 'maar heel weinig raakpunten met de realiteit' en overtuigen '*daarom* maar zelden dwingend.' Het doet allemaal nogal 'kunstmatig' aan, Beckett 'zaagt als romancier de tak door waar hij zelf op zit'. En van de 'toon', de stilistische toon in dit geval, is Van den Bergh al helemaal niet ondersteboven: 'Als stilist is Beckett (...) een uiterst gebrekkig zinsbrouwer.' Bovendien stuit Becketts vorm van nihilisme, waartegen schijnbaar geen enkel verzet wordt aangetekend, ook van den Bergh heftig tegen de borst.

Een dergelijke vorm van Beckett-verwerping zal in de jaren die volgen steeds zeldzamer worden. Bovendien begint nu ook de Nederlandse literatuur zelf de invloeden van Beckett te voelen. Een jonge schrijver als Jacq Firmin Vogelaar laat in de dichtbundel *Parterre, en van glas* (1965) door een motto uit een gedicht van Beckett, maar vooral in het verhaal 'Gesloten circuit' (1968) merken dat Beckett hem onder

de huid is gekropen - en er hier misschien wel onderuit wil: ‘(...) waarom neem ik daar sam [sic] niet voor hij heeft mijn postuur kan ik hem meteen eens gadeslaan (...) toch eens kijken hoe onze Samuel dat aanpakt *er is eigenlijk geen lol aan iedereen kan het bedenken 't verplichte spel van onpersonen* (...)’ (mijn cursivering; vergelijk ook de titel van Vogelaars verhalenbundel, *Het heeft geen naam*, met Becketts titel *L'Innommable*, door F.C. Kuipers vertaald als *Naamloos*; zie ook Vogelaars bijdrage elders in dit nummer).

Glashelder

De jaren zeventig - waarin Beckett veel minder werk dan voordien publiceert - is de periode waarin zijn ‘grote’ werk vaste voet aan de grond krijgt. De gewenning aan thematiek en vorm ervan dragen er mede toe bij dat zijn werk regelmatig op de Nederlandse podia en ook op de televisie te zien is. Dit wil overigens nog niet zeggen dat hij nu ook massaal door de doorsnee lezer gewaardeerd wordt, ofschoon E. Jaffé-Freem in De Groene (1971) over *Le dépeupleur* opmerkt dat ‘de taal zo glashelder [is] geworden dat ook niet-ingewijden dit boek van Beckett gemakkelijk kunnen lezen’. Ter vergelijking: in 1967 kijkt Guus Rekers nogal neer op een stuk als *Krapp's Last Tape*. Hij ziet er in De Groene een ‘opmaat’ in, een ‘leerstuk voor wat de auteur later [in *Play* en *Eh Joel*] visueler en directer zal weten over te brengen. (...) Het stuk heeft begeleiding en toelichting nodig.’

Rekers' kritiek is opmerkelijk, te meer daar *Krapp* tegenwoordig als een van Becketts meest pregnante werken wordt beschouwd. Ook P.M. Reinders vindt er in 1973, in de NRC, nog niet veel aan. In een honende recensie van uitvoeringen van *Krapp* en *Not I* stelt hij, naast een vermakelijke ‘realistische’ benadering van *Krapp* (waaruit moet blijken dat Krapp onmogelijk zijn tekst op band zou hebben kunnen inspreken, gezien het feit dat er in 1919 nog geen bandrecorders zouden hebben bestaan), dat ‘hoe mooi de vondst ook is van de man die zijn hele leven op de band gezet heeft, de eigenlijke inhoud van het stuk gering is en niet tegen de vondst op kan’. Om over *Not I* te vervolgen: ‘Bij *Not I* weet ik niet eens of je wel van een vondst kunt spreken. (...) Die monoloog is een fenomenale prestatie van [actrice] Billie Whitelaw. Van Beckett ook? Ik ben er niet zo zeker van.’

In de jaren tachtig is het duidelijk geworden dat Beckett ook in Nederland definitief tot de canon is doorgedrongen. *Company*, dat samen met *Mal vu mal dit* en *Worstward Ho* Becketts laatste ‘romantrilogie’ vormt, wordt door Arnold Heumakers in de Volkskrant (1981) hoog geprezen - niet in de laatste plaats omdat er na jaren weer iets nieuws van de hand van de meester verschijnt. De ontwikkeling van Becketts schrijven naar een wereld zonder woorden, die desalniettemin in het verlengde lijkt te liggen van de wereld van de romantrilogie uit de jaren vijftig, brengt Heumakers ertoe te schrijven: ‘In Becketts universum is het leven onleefbaar - en toch wordt het geleefd. In deze paradox schuilt de absurditeit van het bestaan, waarvan Beckett in onze twintigste eeuw de meest radicale vertolker is tot nu toe.’

Ook Reinjan Mulder, die eerder schreef dat Becketts werk ‘zo saai en voorspelbaar begon te worden dat niemand nog naar de boekhandel zou snellen om zijn laatste boek direct aan te schaffen,’ moet erkennen dat Beckett met *Company*, ‘na een dood

punt te hebben bereikt' een verrassend boek heeft geschreven. Beckett is 'eindelijk' in staat gebleken 'wat meer afstand tot zijn jeugd te nemen,' zo schrijft hij opgelucht. August Hans den Boef, ten slotte, stelt in HN Magazine dat *Gezelschap* 'het meest levendig van de drie' late romans is, 'als je dit adjectief voor het werk van Beckett mag gebruiken.'

Voorbij Beckett/ Beckett voorbij

Naast de bijna algehele waardering voor Beckett in de toneel- en literatuurkritiek, duikt zijn naam nu ook vaker op in de literaire tijdschriften van de jaren tachtig. In 1983 en 1986 verschijnen nummers van Raster, waarin met vertalingen en beschouwingen een belangrijke plaats is ingeruimd voor Beckett. De Groene wijdt, ook in 1986, een heel nummer aan Becketts tachtigste verjaardag. Ook een

recente ‘kleine’ publicatie als *Atelier Beckett* (waarin weer belangrijke bijdragen van Vogelaar) wijst op de belangrijke positie van Beckett in een bepaald Nederlands literair circuit. Wat oorspronkelijke Nederlandstalige literatuur uit de jaren tachtig betreft, figureert Beckett bijvoorbeeld in Bernlefs *Vallende ster* en in Connie Palmens *De wetten*.

‘La Folie Godot’; de tentoonstellingscatalogus van de Universiteitsbibliotheek van Leiden (1991) (foto: E.N. Boter)

Om duidelijk te maken hoe de Beckett-canonisering in Nederland tegenwoordig verder tot uiting komt kunnen we kijken naar de ophef die Becketts verbod van de uitvoering door vrouwen van *Godot* (1988) teweeg bracht. De rel die ontstond is illustratief voor het feit dat canonisering in de ogen van de betreffende auteur nogal eens de vorm van ongewenste toeëigening kan aannemen. Laat ik verder in het kort met recente voorbeelden proberen te schetsen hoe Beckett(s werk) een steeds belangrijker plaats inneemt in het literaire en academische circuit.

Zo werd in 1990 in Amsterdam de Beckett Stichting opgericht en gaf Becketts ‘tweede’ biograaf James Knowlson een aantal gastcolleges. In december 1990 werd te Leusden het conferentieweekend ‘Samuel Beckett: doemdenker of humorist’ georganiseerd. Begin 1991 lokte Morton Feldmans opera ‘Neither’ (libretto: Beckett) velen naar het Amsterdamse Muziektheater. Ook werden er goedbezochte Beckett-avonden gehouden in De Balie te Amsterdam en organiseerde de Rijksuniversiteit Leiden in de herfst een internationaal Beckett-colloquium. Tezelfder tijd liep aan de Leidse Universiteitsbibliotheek de Beckett-tentoonstelling *La Folie Godot*. Nu dan dit Beckett-nummer van BZZLLETIN en in april van dit jaar ten slotte - voorlopig althans - worden in Den Haag onder de titel ‘Beckett in the 1990s’ een internationaal symposium, een theaterfestival en een tentoonstelling georganiseerd.

Becketts schim houdt de gemoederen in steeds minder stille beroering.

Literatuur

Atelier Beckett. Amsterdam: Buisant/Perdu, 1991.
Ben Bos, '(zonder titel)', [over *Krapp's laatste band* en *Allen die vallen*] De Nieuwe Linie, 29-9-1967.
M. Engelberts, 'Stiltes rond Godot: het Nederlandse debat over de vrouwelijke rolbezetting van *Wachten op Godot*', Forum der letteren, 30 (1989) 3 (september), blz. 174-179.
Kester Freriks, 'Theatergroep Den Haag brengt onontkoombare Beckett. Poëzie op het vriespunt.' NRC Handelsblad, 31-5-1988.
H. Gomperts, *Wachten op niets. Toneelkritieken uit de jaren 1952-1965 (Modern repertoire)* (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1970) [Gomperts' noot luidt als volgt: 'Ouder en misschien wat wijzer geworden moet ik mijn mening herzien. Evenals *En attendant Godot* heb ik het gehalte van *Fin de partie* onderschat. (...) Het probleem van een consequente tragedie die men voor zijn genoegen gaat zien blijft intussen bestaan. (...) Laat ons zeggen: een paradox.']
Het Oog in 't Zeil, [omtrent James Knowlson] januari 1991 (blz. 13-18).
Arnold Heumakers, 'Vol hartgrondig pessimisme en absurde humor. Beckett maakte onmacht en onwetendheid tot thema', de Volkskrant, 27-12-1989.
Kroniek van een trilogie. De Salon speelt Beckett. Amsterdam: International Theatre Bookshop/De Salon, 1988.
Reinjan Mulder, 'Hoe die hoed te beschrijven? En Waarom?' [Over *Nouvelles et textes pour rien*] NRC Handelsblad, 24-12-1976.
Joh. Walhain, 'Samuel (Godot) Becketts nieuwe stuk; gruwelkelder "zonder einde",' Het Vrije Volk, 5-1-1957.
Ellen Waller, 'Londense première van nieuw stuk van Samuel Beckett. Fin de Partie, en Acte sans Paroles,' Algemeen Handelsblad, 11-4-1957.

Eric Slagter
De vriendschap van Sam en Bram

Korte tijd nadat Samuel Beckett in oktober 1937 in Parijs is aangekomen, zal hij Geer van Velde hebben ontmoet. Op Montparnasse, te midden van veel buitenlandse kunstenaars, vond Beckett in Hotel Liberia een voorlopig onderdak. Hij maakte kennis met Giacometti en met Marcel Duchamp. Men ontmoette elkaar in de Coupole of in het Café du Dôme. Geer ging meestal naar het laatste café. Hij kon er urenlang genoegen nemen met het observeren van de mensen. Zo zal hem ook de wat shabby geklede Ier met zijn groene ogen achter brilleglazen zijn opgevallen. Geer heeft hem bij die gelegenheid ongetwijfeld over zijn broer gesproken, die hij voorstelde als een moderne Van Gogh.

Bram van Velde leefde op Montrouge, erg teruggetrokken, en ontmoette Beckett voor 't eerst bij Geer. Al spoedig kwam Beckett ook bij Bram. Hij moet geschrokken zijn: een zo grote eenzaamheid en triestheid moet zelfs Beckett niet voor mogelijk hebben gehouden. Bram van Velde bezat letterlijk vrijwel niets. Hij deed bij voorkeur ook niets dan de lange wandelingen die hij door Parijs maakte. Hij schilderde wel, maar de daad zelf werd voortdurend uitgesteld tot hij het niet langer kon tegenhouden. Dan zette Bram een houten plank op, prikte er met punaises een vel papier tegen en trok lijnen en zette kleuren ‘uit het spectrum van het zwart,’ zoals Beckett later zou schrijven. Anderen meenden daarin schachten uit het innerlijk te herkennen; een portret met elementen die zich wel tot een neus, een wang of een wal en een oog lieten benaderen, maar 't nooit helemaal waren.

Ook Bram was opnieuw in Parijs aangekomen, nadat hij die stad in 1930 uit geldnood had moeten verlaten. Hij was eerst naar Corsica gegaan, toen naar Mallorca. Daar had hij in '36 zijn vrouw bij een operatie verloren, precies op de dag dat de burgeroorlog uitbrak en de bommenwerpers hun eerste doelen op het Spaanse eiland troffen. Direct daarna dwongen de troepen van Franco hem om onverwacht Mallorca te verlaten. Met enkele doeken die hij had kunnen redden was hij in Parijs bij zijn broer aan de Boulevard Arago aangekomen. De ellende was totaal.

Bram had evenmin als Geer zijn werk ooit kunnen exposeren, op een enkele kleine tentoonstelling na die vrienden in Den Haag hadden georganiseerd. Hij geloofde er ook niet meer in, maar moest er wel in geloven omdat zonder te schilderen het onmogelijk zou zijn om door te gaan. Vaak kon hij later het terugzien van een gouache nauwelijks verdragen. In die ontredderde situatie ontmoette Beckett Bram van Velde voor 't eerst: ‘'t Was vreselijk. Hij leefde in een verschrikkelijke ellende. Hij leefde alleen in zijn atelier met zijn doeken die hij niemand liet zien. Hij had juist zijn vrouw verloren en was zo bedroefd...’

Marthe

Geer heeft zijn broer niet alleen met Beckett laten kennismaken; ook met Marthe Kuntz, een vriendin van Samuel Beckett. Marthe woonde in een zendingshuis even verder aan de Boulevard Arago en deed de huishouding bij Geer als zijn vrouw Lisl niet thuis was. Marthe Kuntz was in 1887 in de Elzas geboren en acht jaar ouder dan Bram, die weer tien jaar ouder was dan Beckett. Zij was erg gesteld op haar broer

Georges Kuntz die als Alfred Silvanus een tamelijk succesvol literair oeuvre had opgebouwd en medewerker was van ‘Dernières Nouvelles d'Alsace’. Al was Marthe dan de vijftig gepasseerd toen ze Bram ontmoette, die leeftijd zou men haar beslist niet gegeven hebben. Ze was afkomstig uit een diep religieus gezin en had, in navolging van haar beroemde streekgenoot Albert Schweitzer, twintig jaar van haar leven in Zambia aan de protestantse zending gewijd. Die post had ze zojuist verlaten uit protest tegen de manier waarop de weldaden van de blanke beschaving de Afrikaners een gemakkelijke prooi maakten voor commerciële exploitatie. Haar ervaringen had ze opgeschreven in *Manière de Blanc*.

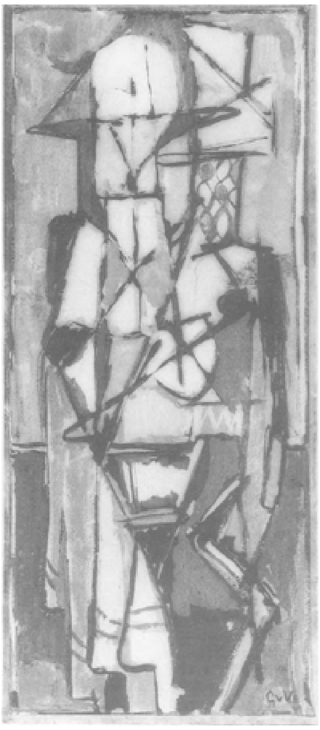
Na haar kennismaking met de schilder is een van haar eerste vragen in 1937 aan Bram ‘was

Gezeichnetes für das Titelblad zu machen.' Bram van Velde antwoordt haar dat hij niet gelooft dat dat zo gaat: 'Bücher ist ein Fach für sich wovon ich nichts weiss.' Jaren later, in januari 1960, zal Samuel Beckett in een vergelijkbare situatie op een overeenkomstige wijze reageren. Wanneer zijn vriendin Jacoba van Velde, de jongere zuster van Bram en Geer, hem vraagt om een 'mot' over *La Grande Salle*, de Franse vertaling van haar in 1953 gepubliceerde roman, antwoordt Beckett haar daaraan tot zijn spijt niet te kunnen voldoen:

> Ik ben geen criticus en hoef geen enkel literair (of ander) oordeel openlijk te uiten. Ik lijk misschien onvriendelijk jegens u. Het is vreselijk moeilijk voor me om u dit te weigeren. Probeer me te begrijpen en 't me te vergeven.
>
> (vert. E.S.)

Marthe Kuntz slaat vervolgens het advies van Bram in de wind om geen Franse naam aan te nemen. Ze zal haar boek in 1938 onder de bescherming van de Unie van Franse Vrouwen publiceren met de auteursnaam Marthe Arnaud. Bram en Marthe voelden zich vanaf het begin erg tot elkaar aangetrokken. Marthe kon zich heel natuurlijk, als een Afrikaanse gedragen: ze zat op haar hurken, slaakte kreten van opwinding bij het zien van Brams werk en haar sombere en dreigende houding wekte veel sympathie bij Bram die goed Duits sprak en graag haar gezelschap koos bij zijn lange wandelingen.

Op zo'n wandeling, in de buurt van Bayonne, werden ze aangehouden door gendarmes die meenden dat zij met Duitsers van doen hadden en naar hun identiteitspapieren vroegen. Bram van Velde had verzuimd zijn verblijfsvergunning te laten verlengen, werd meegenomen voor verhoor en moest vervolgens vier weken in de gevangenis doorbrengen. Marthe schrijft hem dat Bob, de echtgenoot van Jacoba van Velde, haar heeft gebeld en hem wil komen opzoeken, waarna Bram het briefje gebruikt om er een prachtige tekening op te maken.


Geer van Velde, zonder titel, olieverf op doek

Er ontwikkelt zich tussen Bram en Marthe een hechte band en het is ook door Marthe dat Bram in contact komt met Afrikaanse kunst, speciaal met de maskers die zij uit Afrika had meegenomen. In 1949 schrijft Bram aan Mar-

the, dat Sam en hij ‘de schilderijen naar Duthuit’ (redacteur van het tijdschrift *Transition* waaraan Beckett meewerkt en waarin een dialoog over het werk van Bram van Velde zal verschijnen) ‘hebben gebracht en hoe verrassend het was om te zien hoe zeer ze op hun plaats waren tussen zoveel dingen van primitieve volken.’

De verhouding tussen Bram en Marthe bleef tot ver in de jaren vijftig bestaan, maar was later niet altijd even goed. Marthe verbleef ook vaak bij haar broer in de Elzas. Brieven werden echter wel meestal beantwoord door Marthe, omdat Bram grote moeite had zich in de taal uit te drukken. Op 11 augustus 1959 overleed Marthe aan de gevolgen van een aanrijding in Parijs. Bram hoorde pas later van dit ongeluk en was niet bij de begrafenis aanwezig.

Peggy Guggenheim

Beckett is met Marthe, die een grote rol heeft gespeeld in het leven van Bram, steeds bevriend geweest, zij het op afstand. Hij zal via zijn vriendin Peggy Guggenheim op een andere wijze Geer van Velde zijn vriendschap bevestigen.

Beckett leerde Peggy Guggenheim in Parijs kennen en hij ontmoet haar later weer in London in gezelschap van James Joyce. Peggy vertelt van haar voornemen in Londen een kunstgalerie te beginnen: ‘Guggenheim Jeune’. In haar memoires, verschenen in 1946, situeert zij Samuel Beckett als: ‘een lange magere Ier van ongeveer dertig die altijd afwezig keek alsof hij een of ander intellectueel probleem oploste. Hij sprak zelden en zei nooit iets doms. Hij was buitengewoon beleefd, maar nogal onhandig.’

Het zou een beschrijving van Bram van Velde kunnen zijn; ook een verlegen man van uiterst weinig woorden die lang de stilte bewaarde, zijn hoed draaiend tussen zijn vingers, om vervolgens een kernachtige uitspraak te doen, beleefd ook en zeer gereserveerd. Beckett sprak Peggy Guggenheim ogenblikkelijk aan over zijn vriendschap met Geer van Velde en vroeg haar hem een eenmansexpositie te geven.

De tentoonstelling opende in het voorjaar van 1938 en twee van Becketts vrienden, de dichter Brian Coffey en Georges Reavy, getuigden op poëtische manier van hun waardering voor het werk van Geer. Beckett zelf schreef een summiere biografische schets. De expositie had geen enkel succes en er zou niets zijn verkocht wanneer Pegy Guggenheim niet zelf onder andere namen enige schilderijen had afgenomen en ook Beckett er een paar had gekocht. De vriendschap met Geer kreeg hierna een onderbreking. Geer en zijn Oostenrijks-Joodse vrouw besloten de oorlog in Parijs niet langer af te wachten en naar het zuiden te vertrekken. Voor een tube blauw die hem achtervolgde, zoals Geer zei. Beckett bracht hen in mei 1938 per auto naar Marseille. Zij woonden tot 1945 in Cagnes-sur-Mer.

Bram en Sam

Bram, die werkt in een loods van een houtopslagbedrijf aan de rue Aristide Briand in de buitenwijk Montrouge, vlakbij de snelweg naar Orléans, zoekt de vriendschap

van Sam wanneer hij op de uiterste grens is gekomen van wat hij kan verdragen. Aan het begin van de winter, ‘wanneer een zomers zonnetje de reeds koude dagen en het begin van een griep, mijn zwakke plek, doet vergeten.’ schrijft hij op een bank in het park aan Sam, in wie hij voor de eerste keer iemand ziet die begrip heeft voor zijn schilderijen en zijn volharding om door te gaan op de grens van het mogelijke: ‘Het is zeer zeldzaam dat je een mens vindt die zich zo duidelijk kan uitdrukken over wat hem interesseert.’

Bram haalt zich het rode en groene schilderij voor de geest, waarover Sam in een brief van 10 juni 1940 aan Marthe schrijft: ‘Het schilderij van Bram vlamt op een sombere manier.’ ‘Ik doe alle moeite om er vat op te krijgen, maar ik kom er niet, alleen nader ik het een beetje... Die vreemde kracht die ons de vlucht doet nemen voor de realiteit? Ik denk niet, mijn werk, het is een sprong, een salto naar het leven, naar de energie die me in staat stelt te leven.’

Sam zoekt zijn vriend vaak op. Ze spelen een spelletje biljart in het ‘Café des Sports’ of maken samen lange wandelingen door Parijs. Ook Beckett is een gefrustreerd kunstenaar,

meent Peggy Guggenheim. Hij heeft na een zwerftocht langs tweeënveertig uitgevers eindelijk in 1938 zijn roman *Murphy* in het Engels gepubliceerd. Er zullen tien jaar later nog geen honderd exemplaren van zijn verkocht.

Bram van Velde, Painting 1951, (Montrouge)

In de schilderijen van Bram van Velde ziet Beckett zichzelf in de spiegel en zijn werk in een ander medium. Het is de bevestiging van de noodzaak om het onmogelijke uit te drukken, van een kunst op het scherp van de mislukking. Alleen daarin ligt de zin van het zoeken naar de essentie van het bestaan. In die 'kracht' zijn Sam en Bram aan elkaar gebonden. 'Het is,' schrijft Beckett: 'of ik hier terecht sta.'

Bram komt er tijdens de oorlog niet toe om iets te maken. Hij stopt zijn pijp en kijkt naar zijn schilderijen, rokend. Hij leeft, zegt hij, als een fantoom. Alleen dankzij Marthe komt hij die verschrikkelijke tijd door. Na de bevrijding wordt het contact met Beckett hersteld. Deze begint in 1946 aan *Molloy* waarvan hij zegt: 'Toen ik de eerste zin van Molloy had geschreven, wist ik niet waar ik naartoe ging. En toen ik het eerste deel had voltooid, wist ik niet hoe ik verder zou gaan. Het komt tot stand tussen de hand en de bladzij.'

Op dezelfde wijze neemt Bram van Velde zijn penselen weer op, of, zoals hijzelf zei, 'het is niet de hand die het penseel vasthoudt; het is het penseel dat de hand vasthoudt.'

De verhouding tussen de vrienden is veranderd. Bram is als zwerver en gentleman, mede door de voortdurende zorg van Marthe en zijn sterke neiging tot reflectie, een mysticus geworden. Hij bekommert zich weinig om anderen; heeft al te veel aan zijn eigen ellende. Bram van Velde zal Beckett nooit vragen iets over zijn werk te schrijven, hoezeer hij ook zijn intelligente aandacht daarvoor weer te waarderen:

> Hij is edelmoedig en vriendschappelijk en kan veel begrip opbrengen, kan zich zo met een ander identificeren. Hij weet spontaan de juiste woorden te vinden die de essentie van iemand raken. Wanneer je hem ziet, voel je dat het leven in hem is, begrijp je dat het bestaan een groots en verdrietig avontuur is.

Anderen vragen Beckett wel om over de Van Velde's te schrijven. In 1946 leidt een eerste teken van serieuze belangstelling tot een tentoonstelling bij de nieuwe galerie ‘Mai’. Er hangen vijfentwintig doeken en gouaches, ongeveer alles wat er is van Bram van Velde.

In hetzelfde jaar heeft ook Geer zijn eerste Parijse expositie bij de in november 1945 in Parijs geopende galerie van Aimé Maeght (door

Beckett 'Le Bien Aimé' genoemd) die Geer in de Midi in 1943 heeft leren kennen en bij wie Bonnard een goed woord over zijn werk heeft gedaan. De redactie van *Cahiers d'Art* vraagt Beckett dan om een tekst en deze schrijft 'De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek.' De titel wordt in de aanhef met een bekende Joodse mop verklaard: een klant beklaagt zich bij de kleermaker met de opmerking dat God de wereld in zes dagen heeft gemaakt, terwijl hij er zes maanden voor nodig heeft om een broek in elkaar te flansen; waarop de kleermaker zegt: maar mijnheer, kijk eens naar de wereld en kijk eens naar uw broek!

De titel heeft misschien ook een biografische achtergrond. Bram en Geer zouden samen slechts één broek hebben gehad. Als de een uitging, moest de ander thuis blijven. Becketts tekst eindigt met: 'het geouwehoer over de broers Van Velde is nog maar net begonnen. Ik open de rij. Een hele eer.' Later vindt hij dat het artikel maar het best kan worden vergeten.

Fiasco

In 1948-'49 schrijft Beckett op verzoek nog enkele teksten over de Van Velde's. Geer heeft het werk van zijn broer voorgesteld aan Maeght en deze sluit dan een vijfjarig contract met zowel Geer als Bram. Aimé Maeght gaat vervolgens in op een uitwisseling aangeboden door de Newyorkse galeriehouder Samuel M. Kootz, die in Parijs een presentatie van zes kunstenaars uit zijn stock zoekt en bereid is tot een tentoonstelling van Franse schilders, door Maeght gekozen, in zijn galerie aan de 57e Straat te houden, op enkele panden afstand van 'Art of this Century', de kunsthandel van Peggy Guggenheim.

Samuel Beckett en Bram van Velde bij Jean Messagier, 1958

In maart 1948 heeft Beckett de introductie bij de uitnodiging klaar. In 'The New Object' doet hij een ironische poging om het einde van de Ecole de Paris te

weerspreken door er een nieuwe omschrijving voor te geven en de oude meesters te vervangen door de Van Velde's:

> We zijn nu redelijk op de hoogte, niet alleen door de gewone krokodillen, één oog vol tranen en het ander op de markt gericht, maar door waarlijk serieuze en geachte kenners, dat de Parijse School, wat die ook betekent, voorbij is... Ik stel voor dat de schilderkunst van Bram en Geer van Velde een verzekering inhoudt dat wat onder de naam van de Parijse School gaat in zijn kindertijd staat en een veelbelovende toekomst voor zich heeft. Een verzekering, een dubbele verzekering, want zij gaan heel verschillende wegen, op zoek naar hetzelfde, op zoek naar een object.
> (vert. E.S.)

De poging mislukt. De New Yorkers zien er slechts de bevestiging in dat de Franse kunst te zeer op zichzelf is gericht. De expositie resulteert in een compleet fiasco. Wel is Willem de Kooning onder de indruk van het werk van zijn vroegere landgenoot Bram van Velde.

Het tweede artikel van Beckett dat in 1948 wordt gepubliceerd, is ‘Schilders van de Belemmering’. Het komt in juni uit in *Derrière le Miroir*, een uitgave van galerie Maeght, bij gelegenheid van een tentoonstelling van werk van Geer en Bram. Beckett begint met de opmerking dat hij niets heeft toe te voegen aan wat hij al heeft gezegd in ‘Cahiers d'Art’ en herhaalt zijn overtuiging dat Geer wordt belemmerd door het object en Bram door het oog:

> Hun schilderkunst is de analyse van een toestand van ontbering, een analyse die bij de een de factoren van buiten gebruikt, licht en leegte, en bij de ander die van binnen, duisternis, volheid, fosforescentie. De een lost dit op door gewicht, compactheid en vastheid te verloochenen, door alles wat de ruimte verstoort, het licht tegenhoudt, te verscheuren, door het buiten op te slokken op de voorwaarden van dat buiten. De ander te midden van de onwrikbare vlakken van een afgezonderd, opgesloten en voor altijd in zichzelf gekeerd wezen, zonder sporen, zonder licht, cyclopisch, met korte flikkeringen in de kleuren van het zwarte spectrum.

Ook aan deze tekst zal Beckett alleen een gevoel van teleurstelling overhouden. Hij is zich er wel van bewust dat de lezer niet slechts de schilderkunst zoekt, maar ‘iets van Beckett’ wil vinden in zijn teksten over de schilderkunst.

Beckett verzet zich bovendien sterk tegen het idee van de schilder De Staël over een samenwerking met de schilderkunst voor het decor van zijn stukken: ‘Ik wil een theater dat is teruggebracht tot zijn eigen middelen: woord en spel, zonder schilderkunst, zonder muziek, zonder versiering... Meent u echt, dat men kan luisteren voor een decor van Bram, of iets anders zien dan dat?’ schrijft hij Duthuit in 1951 (of '52).

Durven mislukken

De theorieën van Samuel Beckett over het werk van Bram hebben geen invloed op diens schilderkunst, die zich geheel ontwikkelde volgens zijn eigen innerlijke visie. Bram van Velde zal in 1968 wel acht gewassen inkttekeningen maken bij een uittreksel van *Watt*, gepubliceerd in *L'Ephémère*, nummer 6.

Het nummer van ‘Derrière le Miroir’ bevat eveneens een aantal uitspraken van Bram van Velde, zoals:

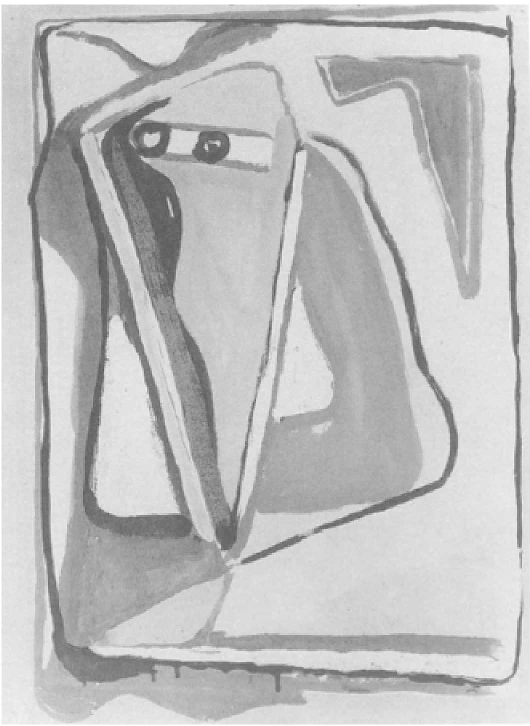
> -Ik maak geen schilderkunst. Ik probeer de verschijnselen van onze tijd zichtbaar te maken; die zijn talrijk en ik verlies vaak het spoor.
> -Alleen zieken kunnen kunstenaars zijn. Hun leed drijft hen om dingen te maken die weer een zin aan deze wereld geven. De gevoelige mens of de kunstenaar kan slechts een zieke zijn in ons geciviliseerde leven vol leugens.

-De schilderkunst, dat is de mens voor zijn mislukking.

Het is naar deze laatste uitspraak dat Beckett zal verwijzen in een gedachtenuitwisseling over de schilderkunst van Bram van Velde met Georges Duthuit, uitgever van het tijdschrift *Transition* dat in het Engels aandacht vraagt voor de Franse kunst en cultuur. Op uitnodiging van Duthuit wordt in december 1949 ‘Drie dialogen’ gepubliceerd; over de schilders Pierre Tal-Coat, André Masson en Bram van Velde. De tekst wordt in hoofdzaak door Beckett geschreven, in de periode dat hij werkt aan *Wachten op Godot*, en is dan ook eerder een verduidelijking van Becketts eigen houding tegenover het creatieve werk: uitdrukken wat niet kan worden uitgedrukt. Het schilderen van Bram van Velde noemt hij ‘inexpressief’, omdat het ‘gespeend is, of bevrijd zo u wilt, van elke vorm van aanleiding,’ waarna hij zegt dat ‘Bram van Velde altijd bereid is te falen... Ik beschouw hem als de eerste die erkent dat kunstenaar zijn betekent: mislukken zoals geen ander durft te mislukken.’

Beckett denkt later niet dat hij Bram van Velde een dienst heeft bewezen met deze dialoog die ‘l'algèbre de cirque’ (potjeslatijn) is. Hij zou in

1957 met vreugde iets anders schrijven, maar denkt niet dat er nog iets uit hem te halen is, ‘de ma pouffiasse de vie de chien de bâton de chaise mal percée’ (uit mijn verstikte en misgekleunde hondeleven).



Bram van Velde, Gouache, 1939

Wel zal Beckett de tekst in het Frans vertalen voor herpublicatie in de catalogus van de eerste grote overzichtstentoonstelling van het werk van Bram van Velde in de Kunsthalle Bern, waarvan Beckett zelf de opening zal bijwonen. Voorafgaand schrijft hij:

> Ik sta er bijzonder op om die tentoonstelling te zien en ik zal al 't mogelijke doen om erheen te gaan.
> (vert. E.S.)

Bewondering op afstand

In het verloop van deze naoorlogse jaren is de afstand in de vriendschap tussen Beckett en Bram van Velde groter geworden. Beiden zijn na de bevrijding in een periode van grote productiviteit en komen er ook daardoor minder toe elkaar te zien. Maar de wederzijdse achting blijft onverminderd groot.

Op 26 december 1948 schrijft Sam een briefje met de volgende inhoud aan Bram:

> Ik heb de indruk dat ik niet vriendelijk tegen u ben geweest, op die avond. Ik schaam me daarvoor. Ik begrijp niet hoe ik, zelfs dronken, u iets anders kan laten blijken dan mijn grote genegenheid en het grote respect dat ik

> voor u heb. Vergeef me. En kom ons spoedig opzoeken. Uw vriend Sam.
>
> (vert. E.S.)

En een paar weken later:

> Ik heb vaak aan uw werk van de laatste tijd gedacht en ik heb begrepen dat alles wat ik u heb gezegd geen enkel nut heeft. U weerstaat als kunstenaar alles wat u belet om te werken, tot zelfs het vanzelfsprekende toe. Dat is bewonderenswaardig. Ik zoek de mogelijkheid om te capituleren zonder volkomen te moeten zwijgen. Maar wanneer ik bij u kom om te zien wat u hebt gemaakt, dan zou er geen sprake van mijzelf moeten zijn. Ik hoor nog uw laatste 'ik heb het begrepen'. Ik had het verdiend. Ik hoop dat u Duthuit hebt laten komen. Hij ziet de dingen zoals ze zijn.

Bij een bezoek aan een nieuw atelier van Bram, een oude zolder die hij heeft ingericht, pakt Beckett een stok en slaat tegen de balken als om de stevigheid te beproeven en te zien of het dak niet zal instorten. Dan kijkt hij naar de schilderijen. En als Bram na een periode van

grote concentratie op zijn werk Beckett toevertrouwt dat hij bijna tevreden is, antwoordt die op een nuchtere toon: ''t Is werkelijk niet veel zaaks.'

Bram is verpletterd, verschuilt zich in een hoek, gaat aan tafel zitten en begint om zich een houding te geven wat te eten. Beckett blijft staan, onbeweeglijk, zijn oog op hem gericht. Deze strubbelingen verhinderen niet dat Bram van Velde in interviews altijd met grote bewondering en dankbaarheid over Samuel Beckett spreekt. 'Als Beckett er in 1940 niet was geweest, weet ik niet of ik wel stand had kunnen houden.' En Beckett is in zijn brieven vol lof over Brams werk; in 1954 in een brief aan Marthe: 'les Bram claquent comme knouts.' In 1957 als reactie op de eerste litho van Bram, die hij van hem heeft gekregen: 'Ze is schitterend en ik ben er heel gelukkig mee.'

Bondgenootschap

Bram van Velde heeft de grote steun die hij van Beckett heeft ondervonden nu veel minder nodig wanneer hij in 1949, opnieuw via Geer, Jacques Putman leert kennen. Deze zal zich zowel moreel als materieel volledig voor hem gaan inzetten. Hij doet zijn boodschappen, neemt zelfs de bestellingen op van de verftubes en het papier voor zijn gouaches ('die olie van de armen') en ontvangt hem elke dag voor de enige maaltijd die Bram gebruikt.

Samuel Beckett blijft zich op de hoogte stellen van de exposities van Bram van Velde en gaat die indien hij enigszins kan ook zien. Hij informeert ook Jacoba over de toestand van haar broers. In 1952 schrijft hij zijn laatste, zeer treffende, bijdrage voor Bram van Velde: een invitatie voor de expositie bij galerie Maeght, in 1961 herdrukt in de oeuvre-catalogus:

> 'Het leven,' schrijft Pierre Schneider, in zijn fraaie essay over Corbière, 'is een spelfout in het manuscript van de dood.' Er zijn gelukkig ergere. Waarvan hier de eruptie. Repentirs afgeschaft. Schilderkunst van leven en dood. Gebruikers van zuiveringzout, houdt u verre.

In hun bondgenootschap is Samuel Beckett in het begin door de oudere Bram van Velde gemotiveerd om door te gaan op een manier die hij overneemt. Bram van Velde verwelkomt de vriendschap en vindt bij Beckett eindelijk de erkenning voor zijn kunst. De een vult de ander aan in een omgekeerd wederkerige relatie.

In 1977 wordt Beckett geïnformeerd dat Geer van Velde niet lang meer heeft te leven en naar hem vraagt. Getroffen belt hij Lisl van Velde enige keren op met de vraag of hij nog iets kan doen. Die mogelijkheid is er niet meer. Beckett houdt nog veel van Geers schilderijen, de twee doeken die hij van de oorlog van hem heeft verworven.

Noot

Behalve van de brieven van Beckett in particuliere verzamelingen en in de Bibliothèque Nationale is gebruik gemaakt van: Charles Juliet *Rencontres avec Bram van Velde*, 1984, en *Rencontre avec Samuel Beckett*, 1986; van Jacques Kober *Bram van Velde et ses loups*, 1989; van de monografie *Bram van Velde* van het Centre

Georges Pompidou, 1989, en van John Fletcher *Samuel Beckett's Art*, 1971; voor vertalingen van Becketts teksten van Raster nr. 38, 1986.

(Erik Slagter werkt aan een promotie over de Van Velde's.)

Truusje van de Kamp

Weinig talent voor geluk

De congenialiteit tussen Samuel Beckett en Jacoba van Velde

Zijn leven lang heeft Beckett een drukke correspondentie gevoerd, onder anderen met Jacoba van Velde. De aan haar gerichte brieven, zo'n 160, worden in de Bibliothèque Nationale van Parijs bewaard. De eerste brief schrijft hij in mei '46, de laatst gedateerde is van december '80. Zijn bijna onleesbaar hiëroglyfenschrift maken ze tot ware schrijflabyrinten. Daarom is het niet verwonderlijk dat Jacoba van Velde, die zelf haar brieven typt, klaagt over zijn handschrift. Hij belooft leesbaarder te schrijven, maar papier in zijn schrijfmachine, dát kan hij absoluut niet meer verdragen. Geleidelijk worden zijn brieven steeds korter, zelfs Beckett, een hartstochtelijk brievenschrijver, kan uiteindelijk niet meer voorbij aan de meest inbreuk makende vorm van communicatie: de telefoon. Daarbij is hij dikwijls te moe en te depressief om te schrijven. Zijn laatste brieven schrijft hij in telegramstijl; treffend is het verdwijnen van het persoonlijk voornaamwoord 'ik'.

De briefwisseling handelt voornamelijk over de ontwikkelingen in het werk van Beckett; de interesse van Jacoba van Velde gaat speciaal hier naar uit. Daarnaast bevatten de brieven nieuws over haar broers[1], zijn familie, hun wederzijdse vrienden, over zijn huis en tuin in Ussy, zijn huis in Parijs. Niets over politiek, of over zijn Nobelprijs bijvoorbeeld. Zelden schrijft hij over het werk van anderen. Een van de weinige keren dat hij dat doet betreft het *L'Inquisitoire* van Pinget: een buitengewoon mooi boek. Verder houdt hij haar op de hoogte van zijn eigen leven, hun gedeelde, met ironie gelardeerde, onvermogen tot geluk.

Nomade

Jacoba van Velde woont, na tot ver over haar vijftigste niet over een vast adres te beschiken, afwisselend in Amsterdam en Parijs, evenals Beckett in de overtuiging dat deze laatste stad eigenlijk de enige plek is waar je kunt wonen. In dat naoorlogse Parijs behoren zij tot dezelfde kring kunstenaars die intensief met elkaar omgaan. Net als hij schrijft zij in twee talen. In 1947 debuteert zij in *Les Lettres Françaises* met het verhaal 'Évasion', een transpositie van het 'ik' uit het domein van de realiteit naar dat van de verbeelding. Haar eerste roman, *De grote zaal* (1953), met zijn thematiek van doodsangst en eenzaamheid wordt, uniek voor de Nederlandse letteren, in 13 talen vertaald. Financiële zoden zet dat overigens niet aan de dijk. Om in leven te blijven vertaalt ze werk van Ionesco, Arrabal, Genet, Obaldia, Radiguet en Manet, met wie ze ook allen bevriend is. Naam verwerft Jacoba van Velde vooral als vertaalster van Beckett; bovendien is zij verantwoordelijk voor de introductie van zijn (toneel)oeuvre in Nederland. Om deze reden is zij van 1965-1971 als dramaturge verbonden aan de toneelgroep Studio van Kees van Iersel. Ze schrijft daarnaast nog enkele verhalen, waarvan 'Impasse' met reminiscenties aan Dostojewski en Beckett bijzonder gewaardeerd wordt. In 1961 verschijnt haar tweede roman, *Een blad in de wind*, met hetzelfde thanatologische thema. Na haar dood geeft Querido haar *Verzameld werk* (1987) uit. Een klein oeuvre met een rechtevenredige kwaliteit.

Depoubeller

Biografen duiden Jacoba van Velde meestal aan als de literair agente van vlak na de oorlog die voor het eerst Becketts werk in Frankrijk gepubliceerd weet te krijgen. Zelf zegt ze dat nooit als zodanig gedaan te hebben, maar als goede vriendin en grote bewonderaarster, zoals ze ook in die periode verantwoordelijk is voor de verkoop van enkele werken van haar broer Bram. Ze doet het op een moment

dat Beckett zelf alle hoop heeft opgegeven. Zijn boek *Murphy*, dat, na bij 42 uitgevers te zijn geweest eindelijk in 1938 werd gepubliceerd - hij dacht er reeds serieus over na vliegenier te worden -, heeft hem geen inkomen verschaft. Daarbij slaagt hij er niet in om zijn in de oorlog geschreven werk *Watt* te publiceren. Na zo vaak bot gevangen te hebben bij uitgevers - volgens Jacoba van Velde was zijn gedrag tijdens dit soort onderhandelingen ongelooflijk naïef, hij was absoluut niet in staat zichzelf te verkopen - berust hij er in dat zijn boeken verder onuitgegeven zullen blijven. Maar als hij volkomen berooid in mei '46 bij zijn moeder in Ierland zit, verneemt hij dat zijn verhaal 'Suite' (later 'La Fin' geheten) in *Les Temps Modernes* van Sartre en De Beauvoir wordt opgenomen.

Doordat Jacoba van Velde wat contacten heeft in de Parijse literaire wereld is zij hierin na veel moeite geslaagd. Toch weet hij dan niet of hij daar wel zo blij mee moet zijn. Misschien is het beter, twijfelt hij, om zoals Tristan Tzara eens opmerkte dat wat een vodje is te verfrommelen. Ook de plaatsing loopt niet van een leien dakje.[2.] Omdat het tweede gedeelte van het verhaal nog niet voltooid is, heeft Jacoba van Velde alleen het eerste deel aangeboden en dat is afgedrukt. Daarover is 'la B.' boos. Terug in Parijs gunt hij zichzelf geen rust en schrijft hij wat hij kan aan 'Suite 2', maar het mag niet meer baten, hij heeft het te laat af voor het komende nummer. Hij biedt Jacoba van Velde zijn verontschuldigingen aan en bedankt haar ondanks alles voor 'du mal abonimable que vous vous donnez, pour me depoubeller'.

3e van links: Geer van Velde; 2e van rechts: Samuel Beckett; geheel rechts: Jacoba van Velde

Later dat jaar lukt het haar nog zijn 13 gedichten in *Les Temps Modernes* te plaatsen en het verhaal 'L'expulsé' in *La Fontaine*. Verder vindt ze een Franse uitgever (Bordas) voor *Murphy*, die ook belooft de novelle *Camier et Mercier* te publiceren welke Beckett in oktober '46 heeft voltooid en die hem zoals hij haar schrijft 'dégoute déjà', maar dit ten slotte weigert na het geringe succes van *Murphy*. Beckett stuurt haar ook het verhaal 'Premier amour' ter publicatie, iets waarvan hij overigens afziet, want de vrouw in kwestie is nog niet overleden. In 1947 slaagt Jacoba van Velde er bijna in om zijn eerste toneelstuk *Éleuthéria* uit te geven, een stuk dat hij vervolgens helemaal niet meer voor publicatie zal vrijgeven. Al met al nog altijd niets te melden wat zijn carrière betreft, concludeert Beckett.

Volgens zijn biograaf Deirdre Bair houdt Jacoba van Velde er in deze periode mee op zijn ‘literair agente’ te zijn, omdat zij zich aan haar eigen schrijven wil wijden. Geheel waar is dit niet. Ze vertrekt naar Amsterdam daar haar financiën het niet langer toelaten in Parijs te

wonen en moet, evenals Beckett trouwens op dat moment, in haar onderhoud voorzien met vertalen. Ze helpt in 1951 nog bij het sluiten van contracten met Jérôme Lindon van Les Éditions de Minuit, die voortaan al Becketts werk in Frankrijk zal uitgegeven, en blijft verder veel moeite doen om zijn werk in Nederland vertaald en gepubliceerd te krijgen.

Dè grote Beckett-vertaalster

Elke (toneel)tekst die hij heeft geschreven of gepubliceerd, zendt Beckett haar direct toe. Als hij in 1953 hoort dat een Hollandse theateragent de rechten van *En attendant Godot* heeft gekocht voor Theater Arnhem, hoopt hij dat Jacoba van Velde de vertaling wil maken. Ze doet dat met veel plezier en hij is daar blij mee. Hij twijfelt er niet aan dat zij het zeer goed kan en bovendien biedt hij haar zijn hulp aan. In 1956 bevestigt hij zijn vertrouwen door middel van een officiële verklaring waarin hij zijn Nederlandse toneelopvoeringen alléén in haar vertaling toestaat. Niettemin heeft zij dit vertrouwen wel moeten verdienen. Later is hij veel makkelijker en laat hij meer aan haar over. Voor *Krapp's Last Tape* geeft hij haar bijvoorbeeld een vrijbrief: 'Je suis d'accord que vous donniez cette pièce à le désir et la possibilité de la monter.'

Ook in de omzetting van zijn stukken wordt hij soepeler. In 1958 bericht hij haar dat hij weigert de rechten van het hoorspel *All That Fall* vrij te geven voor theater, ondanks dat hij de voorstellen voor de mise en scène niet slecht vindt. Hij heeft het stuk nu eenmaal voor radio geschreven en ziet het volstrekt niet op de planken. Enige jaren daarna krijgt Kees van Iersel de toestemming toch. Becketts eerste bezwaar tegen de Nederlandse opvoering van *Godot* geldt het plan van Theater Arnhem om het stuk tot één scène te reduceren. En als zij schrijft dat zij tevreden is over haar vertaling, antwoordt hij: 'I am willing to consider whatever modifications you deem absolutely unavoidable for performance a publication in Holland. But some things can't be changed. And I prefer no publication and no performance to those of a text that no longer makes sense.'

Volgens Bair zegt hij tevens in een brief over de op handen zijnde Nederlandse uitvoering: 'Can't bear to think what that was like.' Ofschoon hij niet aanwezig wil zijn bij de première - na de Berlijnse die hij al erg genoeg vond, mijdt hij dit soort gelegenheden - moet hij uiteindelijk voor zover hij het kon beoordelen tevreden zijn geweest. Roger Blin doet immers de mise en scène, zoals hij deze ook met veel succes in Parijs deed onder Becketts eigen leiding. En haar vertaling heeft zij gemaakt met behulp van de Duitse van Elmar Tophoven die hij zelf heeft gecontroleerd.[3.] Hij vertrouwt de Nederlandse toneelvertalingen verder uitsluitend aan haar toe. Met succes. Unaniem worden haar vertalingen geprezen, zij is 'dè grote Beckett-vertaalster'.

Viool

Beckett heeft overigens op zijn beurt ook veel voor Jacoba van Velde's werk betekend. Hij adviseert en moedigt haar aan bij het schrijven - iedere dag moet ze minstens een uur werken, desnoods een half uur. Ook beveelt hij haar werk aan bij bevriende uitgevers. *De grote zaal* moet ze maar naar Les Éditions de Minuit sturen, hij van zijn kant zal dan met Lindon praten. Op deze wijze kan zij er verzekerd van zijn dat haar manuscript met aandacht zal worden gelezen en met een ‘préjugé favorable’. En nadat hij lovend over haar verhaal ‘Impasse’ heeft gesproken plaatst Maurice Nadeau (‘Très impressionnant’) het meteen in zijn *Les Lettres Nouvelles*. Tevens draagt Beckett boektitels aan voor een bundel liefdesverhalen waaraan ze werkt.[4.] Hij denkt direct aan *Deirdre of the Sorrows* (‘Yeats ou Synge’), *Manon Lescaut, Aucassin et Nicolette, La princesse de Clèves* en *Effie Briest* van Theodor Fontaine (‘livre peu connu et formidable’).[5.] En niet te vergeten Paolo en Francesca en Tristan en Ysolde. Minder suf, zegt hij, kan hij wel honderden andere verzinnen: ‘Merde alors, les grands mamoureux, il n'y a que ça.’ Bovendien is hij bereid om samen met haar de Engelse vertaling van *De grote zaal* door te nemen. Maar daar krijgen ze de kans niet voor, het boek ligt al bij de binder. Helaas is de vertaling vreselijk slecht zoals Beckett constateert als hij de Duitse vertaling, eveneens van Tophoven, leest. Het

boek is uit zijn verband gerukt, van de monologue intérieur is een dialoog gemaakt.

Ook aan de Franse vertaling mankeert van alles. Gedurende maanden bespreken zij deze stukje bij beetje, zij werken er soms zelfs een hele week onafgebroken aan. Als haar Amerikaanse uitgever schrijft te hebben gehoord dat Beckett de roman bewondert en haar vraagt of hij iets ter aanbeveling wil schrijven, reageert Jacoba van Velde dat het inderdaad waar is dat hij *De grote zaal* bewondert maar er nooit iets over heeft geschreven, trouwens ook niet over welk ander boek dan ook, aangezien hij geen literair criticus is; hij schreef alleen ooit over haar broers, de schilders Bram en Geer. Met veel aarzeling, uit angst hem te derangeren, vraagt ze Beckett toch om een paar woorden, omdat hij haar op een dag in Parijs, nadat hij het boek had gelezen, heeft geschreven. ‘Un violon seul... et quel violon!’ Hij kan echter geen publiek oordeel over *De grote zaal* geven, ofschoon het hem vreselijk zwaar valt om juist Jacoba van Velde te weigeren. Het schept verwachtingen en verplichtingen die hij niet wil: ‘On me demande ça de tous les côtés. C'est comme pour les interviews, si je fais une exception je suis cuit. Je ne suis pas critique et n'ai à exprimer publiquement aucun jugement d'ordre littéraire (ou autre).’

Horreurs

De relatie van Jacoba van Velde en Beckett was, zoals gezegd, in het bijzonder gebaseerd op haar interesse in zijn werk en hij bericht haar hierover uitvoerig. Vooral over de moeilijkheden die het hem oplevert. Zo schrijft hij over de financiële perikelen rond *En attendant Godot* en *Fin de Partie*. Zelfs na het aanvankelijke succes van *Godot* blijft het een probleem om de stukken opgevoerd te krijgen. Bovendien is het spelen zelf ‘horriblement difficile’.

Uit de brieven blijkt verder hoe slopend het voor hem is geweest om elk werk van zijn Frans- en Engelstalige dubbelganger te voorzien. Zelden slaan schrijvers een werk dat af is nog open, maar hij voelt zich gedwongen al zijn eigen vertalingen te maken. Hoe moeilijk het hem ook valt. Vaak is hij daar maandenlang mee bezig. Voorts controleert hij woord voor woord de Duitse en Italiaanse vertalingen.

Zijn toneelteksten zijn evenmin definitief. Voortdurend schaaft hij deze bij aan de hand van repetities; daarom woont hij ze altijd het liefst zelf bij. Meer dan iets anders is echter het onderwerp van zijn brieven zijn regelmatig terugkerende, moedeloos makende schrijversblocks, die Jacoba van Velde met hem deelt. In 1952 spreekt hij depressief van een blokkade die al twee jaar duurt en hem na de voltooiing van *Naamloos* is overvallen. ‘Je n'ai rien pu faire depuis *L'Innomable*, c'est la fin des haricots. Vous comprendrez peut-être pourqoui en le lisant. Je gigote, mais sans resultat. Si je pouvais me résoudre à abandonner, ça vaudrait mieux. J'y arriverai peut-être.’ Het blijft modderen, hij komt er niet uit. Dat hele jaar is hij niet tot schrijven in staat. Desondanks heeft hij hoop dat het nog niet allemaal geheel voorbij is en merkt hij op: ‘Il faut attendre le grand’, hoewel, misschien zal zelfs dat niets waard zijn.

Ook in 1953 verbetert zijn situatie niet. *L'Innomable* wordt uitgegeven, evenals uiteindelijk *Watt*, ‘un vieux travail en anglais, le dernier’. Hij vertaalt *Godot* in het

Engels, maar tot schrijven komt hij nog steeds niet. Hij is altijd moe en heeft nu al langer dan drie jaar niets meer kunnen schrijven. Hij baalt een beetje(!), zegt hij.

Ofschoon hij inmiddels *Eindspel* heeft geschreven, herhaalt de geschiedenis zich. In 1956 tracht hij *L'Innomable* te vertalen, maar dat is vreselijk moeilijk: ‘je n'y arriverai jamais’. In 1958 deelt hij Jacoba van Velde mee dat hij een weinig in het Frans heeft geschreven, maar weer voor niets, prullaria. Niettemin zijn er twee momenten die het de moeite waard maken ‘celui de la mise en route et celui de la mise en corbeille’. Vandaar dat hij toch tot het einde heeft doorgeschreven, waardoor het (schrijvers)bloed weer is gaan stromen - wie had dat ooit gedacht, het zal de leeftijd wel zijn, ironiseert hij zichzelf. Uit deze stroom heeft hij vervolgens een kleine, in het Engels geschreven, toneelmonoloog gelicht die samen met *Eindspel* in Londen zal worden opgevoerd in plaats van de ‘mime’ die niemand schijnt te willen. Kortom, hij heeft *Acte sans paroles I* vervangen door *Krapp's Last Tape*, waarvan hij zegt: ‘Il est gentiment triste et sentimental, ça sera comme

un petit coeur d'artichaut avant les tripes à la merde de Hamm et Clov on dira’. Met galgehumor vermeldt hij dat hij ook bezig is met een libretto voor een opera buffa. Hij heeft al één regel geschreven: ‘Ik heb vanavond geen zin om te zingen’; daarna heeft hij het opgegeven.

Ondertussen keren zijn schrijversblocks telkens terug. In hetzelfde jaar, 1958, ziet hij zelfs het schrijven van toneelstukken niet meer zitten: ‘Je laisse tomber le thêatre’. De enige momenten dat hij tot rust en tot werken komt is in zijn huisje in Ussy bij Parijs. Als hij daar werkt aan *Comment c'est* is hij op dat moment voor een keer niet ontevreden, vandaar misschien dat hij Jacoba van Velde schrijft dat hij zich het liefst in Ussy zou willen begraven en zich nooit meer zou willen verroeren. Januari '60 maakt hij grapjes hierover: ‘Je suis bloqué ici depuis deux jours par la neige et le verglas, le moral plus bas que le thermomètre. Connaissez-vous l'histoire du gentleman au bas du “Titanic”? “I know I ordered ice, but this is RIDICULOUS!”’

Dostojewski

Becketts werk is Jacoba van Velde's literaire ‘Bijbel’, terwijl haar andere voorkeuren uitgaan naar Kafka en Lewis Caroll, maar hoofdzakelijk naar Dostojewski. Een voorkeur die zij terugvindt bij Beckett. Hun goede verstandhouding is mede gebaseerd op hun verwantschap om veel pret te kunnen hebben om literaire grapjes, die zij zowel in het werk van Dostojewski als in hun eigen werk aantreffen. Zo vindt Jacoba van Velde dat de satirische en ironische kwaliteiten in Becketts werk vaak onderschat worden. Dikwijls vertelt zij die hem, maar hij zelf is zich hiervan ook bewust. Een voorbeeld: als zij depressief is, stuurt hij om haar op te beuren en om weken lang te schaterlachen eerst *Molloy*, daarna gedoseerd de andere boeken. Het heeft zeker geholpen want Jacoba van Velde tekent ten aanzien van *Allen die vallen* aan: ‘En iedere keer opnieuw zullen wij naar hem luisteren. Met angst, met onbehagen misschien, maar ook met een halfverstikt lachen over de hulpeloosheid van zijn personen tegenover hun lot, waarin we onze eigen hulpeloosheid tegenover het lot herkennen.’ In hun werk wordt de tragiek van leven en dood komisch uitvergroot in gedetailleerde beschrijvingen van situaties die ogenschijnlijk normaal maar in hun opgeblazen onbelangrijkheid grotesk zijn.

Het is een reflectieve manier van schrijven die ook karakteriserend is voor Dostojewski. In zijn *Dagboek van een schrijver* omschrijft hij de reflectie als ‘de gave om van zijn diepste gevoel een object te maken, het voor zich neer te zetten, er een buiging voor te maken om er direct daarop misschien om te lachen’. Die lachwekkende uitvergrotingen zijn geworteld in het bewustzijn dat het leven een grote malheur is. Deze vorm van lachen is niet zozeer humoristisch bedoeld, eerder getuigt het van een zeker respect voor de wanhoop.

Handschrift Samuel Beckett

Voor Dostojewski is elk bewustzijn tevens een ziekte: de weldenkende mens kan meer vragen stellen dan hij kan beantwoorden. Het enige antwoord op het lijden is daarom niet de daad, maar de verveling of de inertie, het zich stil of dood houden, vormen van mimicry om te

overleven. ‘O, als ik alleen maar uit luiheid niets deed. Mijn God, wat zou ik dan een respect voor mezelf hebben,’ verzucht Dostojewski's held uit het ondergrondse. Of zoals Beckett Geulincx in *Murphy* citeert: Ubi nihil valis, ibi nihil velis, waar je niets vermag, moet je ook niets willen.

Dostojewski stelt dat wanneer alles in taal mogelijk is, het geschrevene een leugen moet zijn. En wanneer dat een leugen is dan is alles een leugen en daarom bedenkt de schrijver om de ‘waarheid’ te redden een andere fantasie, maar tweemaal, driemaal zo fantastisch, zo grof en zo absurd als de eerste en tovert hij een wereld bij elkaar die nog veel absurder is om de ‘waarheid’, dat wil zeggen het geloof in zijn eerste leugen, te redden. Dostojewski's creatieve principe bestaat er zo uit de verhalen in hun tegendeel te verkeren; iets wordt verteld, als waarheid gepresenteerd, daarna als leugen ontmaskerd en teruggenomen door een ontkenning, daarmee weer een nieuwe leugen aan het verhaal voegend. Door dit proces van bevestiging en ontkenning, dat ook het schrijfprocédé van Beckett kenmerkt en in iets mindere mate dat van Jacoba van Velde, wordt alles in de verhalen naar de grens gevoerd, op de drempel van het zegbare. Tussen spreken zwijgen ontstaat een stroom van sprakeloosheid. De misdaad van het spreken, de leugen, wordt niet gevolgd door het zwijgen, maar door de straf van door te moeten gaan, zoals op de misdaad van het geboren zijn, de straf van het moeten leven volgt.

Memento mori

‘Toch nee - als ze me gevraagd hadden, ik had “nee” gezegd tegen mijn geboorte,’ merkt Jacoba van Velde op. Haar leven wordt beheerst door het ontzettende besef dat we alleen geboren worden om te sterven. Het bestaan is voor Jacoba van Velde een concentratiekamp waaruit geen ontsnapping mogelijk is. Dat maakt haar somber, angstig en depressief, gevoelens die haar tot haar dood zullen blijven begeleiden. Ook Beckett behoort volgens Montague tot ‘the select company of those who, echoing Sophocles, would prefer not to have born’. De tijd waarin we leven ziet hij als een Goya-achtige ‘crematorium century’ en het leven als de tijd die iemand nodig heeft om te sterven. Ze vinden elkaar in Schopenhauers opvatting dat het leven een ‘nodeloos storende episode in de zalige rust van het niets’ is. Door heel het werk van Beckett en Jacoba van Velde klinkt het memento mori, allen zullen vallen. En dat doet men alleen. Hun werk ademt de eenzame ervaring van de mens voor het niets. De opvatting dat het leven maar een seconde licht is in het eeuwige zwart wordt geaccentueerd door de ruimte waarin de personages zich bevinden, vaak een doorgangs- of wachtruimte, een verzorgingshuis, hotel of souterrain. De personages zelf, doodgeboren, rest niets anders dan zich in het sterven te oefenen. Balancerend op de drempel tussen leven en dood zijn het tussenfiguren, schimmen, die voortdurend vallen, kruipen of liggen in een voor hen onbegrijpelijke wereld.

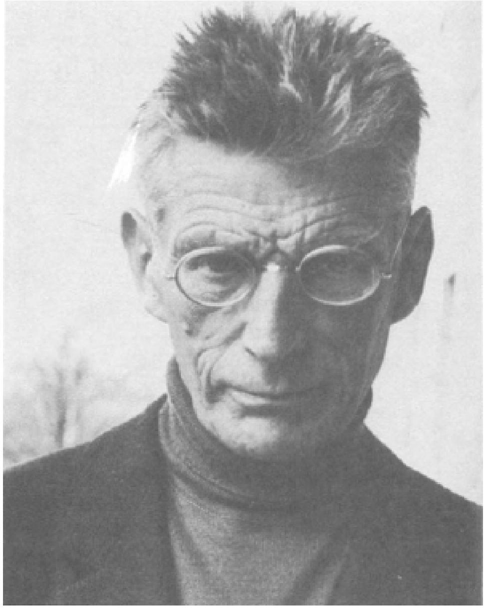
Maatjes

Voor Schopenhauer was het leven eveneens een ‘strafkolonie’ waarin men zich in het beste geval van de andere gevangenen kan proberen te isoleren, maar die ons tegelijkertijd herinnert aan het meest noodzakelijke: vriendschap en mededogen. Billie Whitelaw, de actrice voor wie Beckett *Play* schreef, typeert hem als volgt: ‘I always feel that the way Beckett loves the syllabes of words is very revealing. Words such as wonderment - wonder ment. And Gentleman - gentle man. He is a gentle man, although his life was incredible painful’. Hij noemt zich dan ook een ‘spoiled hermit’ en hetzelfde kan van Jacoba van Velde worden gezegd. Ze zijn zeker niet alleen literaire maatjes geweest. Uit hun briefwisseling spreekt een oprechte vriendschap, loyaliteit en bezorgdheid. De meeste tijd zijn ze depressief, triest, moe, ziek en dan nog lustelozer dan ze altijd al zijn, maar desondanks steken ze elkaar een hart onder de riem en troosten ze elkaar in hun wederzijdse ellende. Voor hen is heel wat heldenmoed nodig om door te gaan, schrijven ze, en ze steunen elkaar daarin. Beckett: ‘Je vous souhaite de tout mon coeur la paix et le bonheur.’ Hij biedt haar niet alleen zijn hart, maar voorziet haar ook van goede raad (‘En

voilà de bien emmerdants conseils') die hij bovendien financieel ondersteunt. Telkens als het slecht met Jacoba van Velde gaat - de ene na de andere catastrofe treft haar - biedt hij haar met plezier een verblijf op zijn kosten in Parijs aan, ook in periodes dat hij zelf nog nauwelijks over een inkomen beschikt en het leven zoals hij vermeldt ongelooflijk duur is. Er is een briefje van hem aan haar dat ver voor *All That Fall* alleen de volgende tekst bevat: 'The Lord upholdeth all that fall and raiseth up all those that be bowed down.' Psalm 145 vers 14.' En achterop een brief van hem heeft zij geschreven: 'Zo dan die meen te staan zie toe, dat hij niet valle'.

Dikwijls is Beckett diep bedroefd over al die familieleden en vrienden die sterven en naar wier begrafenis hij moet. 'Tous les amis sont a l'hôpital. 'Je ferai bientôt une tourner pour leur fermer les yeux,' klaagt hij haar zijn nood. Wanneer begin '66 Giacometti overlijdt, zijn vriend waarmee hij samen met Bram hele nachten zwijgend in cafés doorbracht, verzucht hij ook naar Père Lachaise te willen worden gereden dwars door alle rode lichten heen. Na haar moeders dood leeft hij met haar mee en schrijft hij dat hij de kwestie goed kent, elke dag zelfs een beetje beter. Niets te doen, niets te zeggen, onderga het maar en pas op voor slapeloosheid, raadt hij haar aan.

Vaak voelt hij zich desolaat. 'Ca n'a jamais marché aussi "bien" pour moi et je ne me rappelle avoir jamais été aussi pas. Sale animal. Nous sommes à la campagne, on pompe le brouillard a pleins poumons. Du calme pour travailler, mais le coeur n'y est pas, ni la tête.' Toch is hij niet iemand die zijn ongeluk cultiveert. Nadat Jacoba van Velde hem een brief heeft gestuurd met daarin een tirade tegen gelukkige mensen, is hij het niet met haar eens en vraagt hij zich af: is dat niet wat we willen, gelukkig zijn? Maar het blijft bij een poging, zijn leven schetst hij als 'n'est pas gai et je ne vais pas bien'. Als zij problemen met haar relatie heeft, wijst hij haar er op, dat de menselijke verhoudingen niet bedoeld zijn om ons in evenwicht te houden, en ondanks alles, op hun leeftijd, een beetje meer of minder 'merde' op hun ziel, wat kan dat voor kwaad? In een brief uit 1960 schrijft Beckett haar dat hij zich op de been houdt met een vers van Goethe: 'Die Welt geht aus einander wie ein fauler Fisch. Wir wollen sie nicht balsamieren.' Hij zit dan alleen in Ussy. Wel goed, die dagen zo zonder iemand te spreken. Het kan hem niets schelen, in zijn eentje doet hij juist meer. 's Nachts, bij mooi weer, maakt hij tochtjes en verder vermaakt hij zich door met zichzelf schaak te spelen.



Samuel Beckett (foto: H. Jehle)

Alleen

Aan het einde van de jaren zestig wenst hij haar zoals altijd goede moed maar nu met de notitie dat ze 't niet lang meer zullen maken: ‘Porquê esperar? Tudo é sonhar’. Het leven blijft een droevige aangelegenheid. We zullen ons hele leven triest zijn geweest, treurt Beckett in één van zijn laatste brieven aan Jacoba van Velde. De laatste brief dateert van 10-12-'80. Met veel ‘peine’ heeft hij van haar ongeluk gehoord en dat ze in het ziekenhuis ligt. Enige jaren daarna komt Jacoba van Velde na een val in een verzorgingstehuis terecht, op een zaal

met nog vijf andere oude vrouwen die daar aan het doodgaan zijn. Letterlijk haar eigen roman *De grote zaal* nalevend en gehoor gevend aan de oproep in 'De verdrevene' van Beckett: 'Ik had goede hoop dat ze een heup gebroken had, oude dames breken licht een heup, maar niet genoeg, niet genoeg.' Zij sterft in 1985 als laatste van de Van Velde's. Zwijgend. 'Als ik val wil ik alleen zijn,' staat te lezen in *Een blad in de wind*. Hopelijk getroost door Plato's *Apologie* die haar hielp met haar doodsangst te leven en die eindigt met de woorden van Socrates: 'Maar nu is het tijd om heen te gaan, voor mij om te sterven, voor u om te leven. Wie van ons beiden een beter lot tegemoet gaat weet niemand behalve de godheid alleen.' Vier jaar later volgt Beckett zijn vriendin 'met voorgoed opgewend gezicht'. Dante's *Divina Commedia* als gezelschap. 'En hoe uiteindelijk beter moeite verspild en stilte. En jij zoals je altijd was. Alleen.'

Literatuur

Archief Jacoba van Velde Nederland: Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag

Samuel Beckett, *Lettre à Jacoba van Velde* (1946-1980). Bibliothèque Nationale, Paris.

Deirdre Bair, *Samuel Beckett* New York/London, 1978

Paul Groot, 'Ik weet dat het leven miserable is.' *NRC/Handelsblad*, 19-1-1979

'Jacoba sinds die helse nacht.' *NRC/Handelsblad*, 12-12-1970

John Montague, 'The gloom and the glory of Beckett.' *The Guardian*. 27-12-89

Peter Lennon, 'Memories of a gentle man.' *The Guardian*. 27-12-89

Jacoba van Velde, 'Het hoorspel "All that fall" van Samuel Beckett.' *Vrije Geluiden*, 13-6-1959.

Martijn Visser, 'Ik wil graag zo ongemerkt mogelijk door het leven gaan.' *NRC/Handelsblad*, 8-2-1980

Eindnoten:

1. Van een verkoeling in de verhouding die volgens zijn biograaf Deirdre Bair (*Samuel Beckett*, 1978, p. 393) na de oorlog ontstaat tussen Geer en Beckett blijkt uit zijn brieven niets. Hij bezoekt met plezier exposities van Geer en deze komt ook bij hem langs. Tot haar bronnen behoren dan ook met de zwijgzame Van Velde's. Zij kennen de wens van Beckett hieromtrent; Jacoba van Velde heeft zelfs de instructie zijn adres aan niemand te verstrekken.
2. Zijn eerste brieven gaan over de perikelen rond de publicatie van 'Suite'. Zij tonen onnauwkeurigheden wat betreft namen, data en gebeurtenissen in Bairs biografie aan. Volgens haar arriveert Beckett in mei weer in Parijs, waar hij vlug 'Suite' voltooit en zelf het eerste deel opstuurt naar Jean-Paul Sartre, die hij van vroeger kent (p. 352-353). Ten eerste vindt de ontdekking dat slechts het eerste deel afgedrukt is, met plaatst nadat hij het tweede opstuurt, maar reeds ervoor. Ten tweede is het via Jacoba van Velde geplaatst (zij bemiddelt met pas eind '46 zoals Bair schrijft), krijgt zij De Beauvoir over zich heen, heeft hij het tweede deel

gewoon nog met af en zit hij in juni nog bij zijn moeder. Ook verder staat het boek vol irritante slordigheden. Zo schrijft Bair dat september '47 Beckett van ‘Toni Clerkx’ (moet zijn Tonny Clerx, Jacoba van Velde is dan getrouwd met Clerx en de naam Tonny heeft ze te danken aan het feit dat ze als kind zo rond als een tonnetje was) hoort dat het haar bijna gelukt is *Éleuthéria* gepubliceerd te krijgen. ‘But only almost’, citeert zij Beckett uit een brief van... 15 augustus (p. 367).

3. Omdat Beckett de Duitse taal zelf erg goed beheerste, kon hij duister gebleven passages verduidelijken en zelfs adviseren bij het zoeken naar equivalenten. Een oplossing voor een vertaalprobleem vond Jacoba van Velde dan ook meestal in de correcties die Tophoven in samenwerking met Beckett had aangebracht.
4. *Liefdesverhalen uit de Wereldliteratuur*. Bijeengebracht door Clare Lennart, Jacoba van Velde, Jaap Romijn. z.j.
5. ‘Bedierf mijn ogen met *Effie* weer te lezen, een bladzijde per dag, weer in tranen. Effie...’, *Krapp's laatste band*.

Rein Bloem
Bekijk het maar!
Over een nieuw scenario voor Becketts Film

In Becketts Proust-essay van 1931 staat op zijn minst één zin die onsterfelijk is:

> Hij is aanwezig bij zijn eigen afwezigheid.

De verteller heeft lange tijd geen aandacht besteed aan zijn dierbare grootmoeder, besluit haar ineens op te zoeken, denkt haar te verrassen door dan in zijn oude gewoonte te vervallen en teder voor haar te zijn. Zo ver komt het niet. Zij herkent hem niet eens. En voor het eerst in zijn bestaan ziet hij in haar geen spiegelbeeld van het verleden:

> Zijn oog functioneert met de wrede precisie van een camera; het fotografeert de realiteit van zijn grootmoeder... een vreemde die hij nooit eerder heeft ontmoet!

Dat cruciale ogenblik duurt maar kort, maar het is ondeelbaar. In dat gat van de tijd valt alles samen en ervaart de verteller het wezen van het bestaan, het lijden aan de tijd, waarin jubel en schrik onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, even maar.

Esse est percipi: Bestaan is waargenomen worden. Deze uitspraak van de Ierse filosoof en bisschop Berkeley is Beckett dierbaar. Er wordt al op gezinspeeld in *Wachten op Godot*. Maar dan natuurlijk zonder het Godsbewijs dat de bisschop eraan toevoegt: wat niet wordt waargenomen kan niet bestaan, God ziet alles, dus bestaat God.

Beckett gaat het alleen om de onthullende ogenblikken, waarin actualiteit en eeuwigheid, feit en fictie, winst en verlies zich oplossen in een bestaansverheldering waarvoor geen woorden zijn.

Een prachtig voorbeeld van dat dubbelspel op leven en dood is het gelegenheidsstuk *Catastrophe*. Het is geschreven voor *Une nuit pour Vaclav Havel* in 1982 en opgevoerd in Avignon. Een doodeenvoudige plot:

Een regisseur legt vanuit de zaal de laatste hand aan een toneelstuk. Zijn assistente moet op zijn bevel details veranderen in houding en kleding van de acteur, die met gebogen hoofd en roerloos zich alles moet laten welgevallen. De man van het licht doet er op bevel het zijne toe.

De assistente stelt timide voor een beetje leven in de stilstand te brengen:

> What about a little... a little gag?

Die gag komt er niet, maar wel een andere: in de reactie van de bloedernstige regisseur, een beul voor zijn minderen, spreekt notabene Beckett zich uit:

> For God's sake! This craze for explication! Every i dotted to death! Little gag! For God's sake!

Geen verklaring, geen conforme, correctieve puntjes op de i, maar reductie tot een open niets...

Geen symbool maar metafoor, is daaraan toe te voegen.

De gevangenschap van Havel getransformeerd in een theater, de gemartelde in een acteur.

Zouden we, zegt de assistente nog even timide, zouden we zijn hoofd niet eens laten opheffen tenslotte?

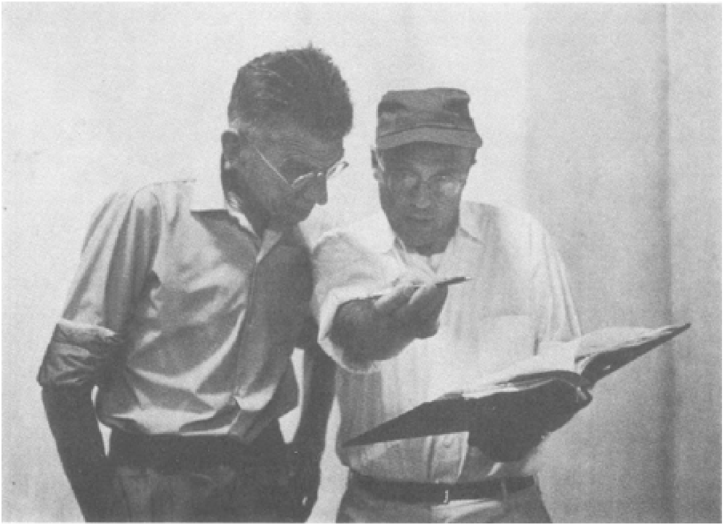
Raise his head? For God's sake! Good. There's our catastrophe.

En dan vindt die ramp natuurlijk plaats. Het lijden van de gevangene wordt het lijden aan de tijd. Terwijl in het stuk een storm van bijval opklinkt, heft de acteur - en het is niemand minder dan Jean-Louis Barrault, alsof hij al die tijd op het podium stond als in *Les enfants du Paradis* - zijn gezicht op. Hij ziet ons aan, over de hoofden van regisseur en assistente, over de afwezige toeschouwers in het theater heen. En wij zien onszelf.

Jubelschrik

Beckett's scenario voor FILM, geschreven in 1963 en verfilmd door Alan Schneider in 1964 met Buster Keaton in de hoofdrol, heeft als motto: *esse est percipi*.

Bij de première tijdens het Filmfestival in Venetië was die uitspraak alleen geldig voor de hoofdrolspeler: na afloop verscheen de doodgewaande acteur pardoes op het immense toneel van het festivaltheater op het Lido van Venetië. Minutenlang stond hij daar, springlevend en op sterven na dood inderdaad, en nam onbewogen als altijd een ovatie in ontvangst. Wie zagen we daar: een man uit het verleden die het nooit opgaf, een stoethaspel die net zo lang doorging tot hij de vijandige omgeving instrumentaal naar zijn hand kon zetten, die als hij met zijn eindelijk verworven geliefde, achtervolgd door tienduizend kannibalen, in de armen geen uitweg meer zag, zich liet zinken in de zee, om even later op het dek van een duikboot weer op te klimmen tot onsterfelijke hoogten.



Beckett en Alan Schneider tijdens de opname van 'Film' (1964)

Zagen we toen ook de man die in FILM zichzelf onder ogen kreeg en daar aan het eind van zijn leven een jubelschrik beleefde? Die zagen we niet. De filosofische clou van wat Beckett als komedie had bedoeld, kregen we niet te zien. Ook Buster Keaton zag dat niet zitten. Hij bracht wel zijn beroemde platte hoedje in, stoeide wat met poes en hond, maar verder zag hij niet waarom het publiek zou moeten lachen en dat deed het ook niet.

Later heeft de film zijn weg gevonden. Niet naar het grote Keaton-publiek, maar naar festivals voor experimentele en cult-films. Niet zelden maak je mee hoe een Beckett-kenner met gepaste ernst en zonder humor de film inleidt en in debat na alle symbolen navlooit waarnaar men hem vraagt, de *i's dotted to death*. Gelachen wordt er zelden, maar de clou die van te voren is verteld wordt dankbaar begroet. De doodschrik van Keatons laatste blik wordt in zijn groteske grimas als diepzinnig ervaren, de jubel die er in schuil zou moeten gaan blijft verborgen.

Een lezing over FILM is eigenlijk niet meer dan een invuloefening: gewapend met voorkennis gaat men beeld na beeld na hoe het verhaal in Becketts gepubliceerde *Outline* wordt verteld, welke aanwijzingen hij geeft, welke bedoeling men erin aan moet treffen, om vervolgens beeld na beeld na te gaan hoe Schneider zich wel dan niet gehouden heeft aan de outline.

Als zeldzame toegift wordt dan, beeld na beeld, de *remake* van David Clark afgekraakt - die heeft er een grandguignol van gemaakt, niets van de diepere bedoeling begrepen - en dan komt na een uur inleiding eindelijk FILM zelf op het scherm, al dan niet bedorven in gammele projectie, en waarachtig dan valt na die opperste verveling de film alleszins mee. Eén uitdagende vraag blijft steevast onbeantwoord: als Keaton gelijk had in zijn stelling dat FILM ongein is, hoe komt dat dan en nog beter: is daar wat aan te doen? Nog uitdagender: is er een FILM III mogelijk?

Een geluid is beeld

In de *Outline* van Beckett wordt het verhaal in drie sequenties onderverdeeld: straat, trapportaal en huiskamer.

Op straat rent een man, die zijn gezicht verhult, langs een muur. Hij passeert vele tweetallen, die of naar elkaar kijken of hem even bevreemd gadeslaan.

Het vanwaar weet geen, evenmin het waartoe. De film opent met het beeld van een oud oog, dat van Keaton waarschijnlijk.

Dat is een zwaarwegend, nadrukkelijk, zo niet symbolisch begin. Vervreemdend ook, want niet direct betrokken bij de rennende man langs de muur.

Toch heeft de filmer zo'n openingszet, niet voorzien in de outline, gekozen, waarschijnlijk om meteen de idee van ‘esse est percipi’ te stellen.

Te overwegen valt het aloude, beproefde verhaalmodel van de queeste, de zoektocht toe te passen: de hoofdpersoon gaat met een doel van huis, doorloopt onderweg een hindernisbaan waar hij met vallen en opstaan overheen komt en ten slotte bereikt hij zijn doel - of niet.

Het oog van Schneider (Keaton) geeft geen richting aan en geen personage met iets voor ogen.

Een achteruitgang van een theater zou dat wel doen.

Kijk, daar rent een man, die zijn gezicht verhult, kraag opzet, weg. Waarom? Hij wil niet meer bekeken worden, is bang voor reacties op een mislukte voorstelling, ontvlucht de onbescheiden blikken van fans of tegenstanders... het doet er niet toe, als hij maar weg komt.

Zou hij de weg langs de muur zonder mankeren afleggen, dan is hij de held in de geijkte zin van het woord. Maar dat is niet spannend. Legt hij het parcours als brekebeen af, dan blijft het de vraag of hij slaagt in zijn opzet of dat hij de clown is die ons om zijn gehaspel doet lachen. Nu wordt de hoofdpersoon in *Outline* en FILM op de hielen gezeten door een onzichtbaar personage. Beckett legt uit wie dat is: E, de kijker = camera. Hij is het die O = object = hoofdpersoon in de gaten moet houden en helemaal aan het eind van de film, de clou dus (als men daarop nog wacht), blijken O en E samen te vallen. De makers hebben gemikt op de volgende truc: als de camera nooit verder zwenkt dan 45 graden achter Keatons rug, dan voelt het object zich op

zijn gemak, hoe zenuwachtig hij ook is. Wordt die invalshoek overschreden dan ontstaat er paniek en moet de camera terug.

Heel ongemakkelijk voor de acteur, wiens speelruimte beperkt wordt, heel onherkenbaar voor de kijker, die de camera nooit als een tweede persoon ervaart, laat staan als dubbelganger of schaduwloper. Toch zou het wel kunnen, zo'n belichaming van de camera, als het maar niet gaat met invalshoeken of, nog erger, met wisselende scherptes (als O kijkt is een object onscherp, als E kijkt is alles scherp of andersom); ook de wisseling kleur = camera, zwartwit = personage in de remake van Clark, FILM II, helt niet echt.

Wat wel kan is: camera in het geluid aanwezig te doen zijn. Dat klinkt krankzinnig, maar wie Bresson in hart, hoofd en nieren heeft zal het beamen: een zelfstandig geluid is een beeld. Door wie wordt O achtervolgd op zijn vlucht uit het theater? Door een personage dat hem van verre volgt. We horen zijn voetstappen, niet die van O.

Als O iets bevroedt, draait E zich plotseling om.
O ziet niets, maar intussen zien wij middels E wat de tweetallen doen en hoe zij in hun doen en laten gestoord worden.
Schneider reduceert de stoet voorbijgangers tot één tweetal, dat zich dood schrikt als het bekeken wordt: 'esse est percipi.' Dit wordt grotesk uitgebeeld, vertrokken bekken enz. Het kan ook anders: licht verstoord, nieuwsgierig, gepuzzeld, daar staat immers iemand voor hen als dubbelganger van de man die net langs kwam rennen?! Hoe is dat mogelijk? Zijn ze bovendien niet in één oogwenk in dat gat van de tijd gevallen, waartegen hun dagelijkse gewoontes niet bestand zijn, is dat niet, even, de spiegel waarin ze zichzelf zien, lijdend aan de tijd met jubel en schrik?

Contrapunt

Oholt door, slaat de hoek om en staat stil, vóór zijn huis. We horen hoe de achtervolger stil staat.
O opent zijn deur. Komt in het trapportaal.
Van boven hoort hij voetstappen komen.
Intussen staan wij buiten en zien de gevel.
Een raam staat uitnodigend open.
O heeft zich onder de trap verborgen om niet gezien te worden. Hij trekt zijn schoenen en daar staande sloffen aan.
In FILM I schrikt de vrouw op de trap omdat ze plotseling E ontwaart. Maar die hebben we niet binnen zien komen, voor ons is E geen persoon.
In FILM III is de camerakijker natuurlijk via het raam binnengeslopen. De vrouw ziet, meent te zien of hoort alleen de inbreker, wordt bang en rent de deur uit. Valt niet zoals in I overdreven van de trap, struikelt hoogstens op straat. Misschien ziet zij onderweg van de trap naar de buitendeur toch nog even O en schrikt dan nog meer.

O gaat de trap op. E houdt zich schuil in de hal en loopt (camera *handhold*) hem op sloffen achterna.
O opent kamerdeur en gaat naar binnen.
E nadert sleutelgat en kijkt.
O denkt even zijn doel bereikt te hebben.
Dan voelt hij zich bedreigd, aangestaard door ettelijke ogen: die van zijn huisdieren (poes, hond, papegaai, vissen), die van de hem vertrouwde, omringende objecten.
Hier verandert zijn overdreven, maar niet geheel irreële achtervolgingswaan in een regelrechte paranoia: hij moet zich van de blikken ontdoen.
De ernst van zijn waan vindt zijn contrapunt in de slapstick waarmee hij zich van poes en hond ontdoet. Ook hier doet zich een hindernis voor: is één huisdier de deur uitgezet, wandelt het ander weer binnen.
In FILM III loopt de hond één keer de trap af naar beneden, wordt blindelings achterna gelopen door O, die hem vangt in het portaal, naar boven draagt, en tot liggen maant, desnoods met tik.

Intussen is E, de camera, de kamer binnengelopen en neemt waar: geen griezelogen te zien.

Van dat ogenblik af begint de toenadering tussen E en O.

O ziet de dingen op ooghoogte, desnoods bevestigd door een close-up van het waargenomen object.

E ziet hetzelfde object van een ander standpunt, laag, hoog, opzij, dat doet er niet toe.

Het verschil in standpunt wordt steeds kleiner. In FILM I zien we hoe O zich van zichzelf bevrijdt door foto's van vroeger te verscheuren. Hij gooit ze op de grond. E wordt gesuggereerd door onscherpe beelden, O kijkt scherp. Een hinderlijke afwisseling, waarbij je steeds denkt: er is iets mis met de projectie.

In FILM III zien we (= E) hoe O de foto's op de grond gooit en we bekijken zo'n foto, verscheurd en wel, van dichterbij, achter de rug van O om.

We horen hoe het scheuren steeds moeizamer gaat, ten slotte is de laatste foto alleen in snippers te zien.

Onzeker

Ten slotte: O dommelt in.

E tilt langs zijn gebogen rug en hoofd omhoog, zwenkt opzij, rijdt door tot vóór de acteur.

Deze heeft een lapje over het rechteroog. Het is hetzelfde lapje dat op een affiche bij de

theateruitgang te zien was: een komedie I waar éénoog koning was of is het King Lear? De acteur heft zijn hoofd, we zien het *in medium*.

Close-up van hetzelfde hoofd, met het lapje over het linkeroog. *In medium* neemt O het lapje van zijn rechteroog en kijkt recht naar voren. Schrikt hij, fronst hij, kijkt hij blij of onaangenaam verrast? We zullen het niet echt weten, want Buster Keaton kijkt in FILM III *dead-pan* als immer, niet zoals in FILM I met een vertrokken bek.

Wat ziet hij? In close-up zien we hoe hij het lapje van het linkeroog neemt en op identieke wijze het publiek inkijkt alsof hij Barrault was.

E, die op de trap en in de kamer eerst slofte, dan onhoorbaar werd, in dit eindspel niet meer van O te onderscheiden, zoals Johnny Kraaykamp, die in FILM III de komiek speelt, samen met ons in de clou valt waarom het allemaal was begonnen.

Tenminste: als de omroepen meewerken, anders is III niet te financieren. Terwijl dit geschreven wordt, is de toekomst niet zeker. Proust zou dat in de woorden van Beckett ook niet gewild hebben. Want wie een datum in de toekomst plant, slaat de doodschrik om het hart, geen jubel bevangt hem als hij zich voorstelt hoe in april 1922 iemand op film een theater uitvlucht.

Een catastrophe?

Bekijk het maar....

Buster Keaton in 'Film' (1964)

August Hans den Boef
Wachten op de uitgever
Over onbekend werk van Beckett

Ik bezit een mapje met fotokopieën van niet in boekvorm gebundeld werk van Samuel Beckett. Teksten die slechts bestaan in tijdschriften of als appendix bij wetenschappelijke studies dan wel in obscure edities. In de loop van de jaren is de map wat leger geworden omdat er af en toe bundels verschijnen waarin enkele van deze teksten bijeen zijn gebracht. Het laatste decennium wordt de Beckett-liefhebber vooral door de Engelstalige uitgevers immers voortreffelijk bediend. Behalve de complete poëzie is nu al het toneel gebundeld en zijn er twee verzamelingen minder bekend kort proza. Zowaar was de Ierse Nobelprijswinnaar bereid in 1983 na veel aandrang wat verspreid materiaal beschikbaar te stellen voor de bundel *Disjecta. Miscellaneous Writings and a dramatic fragment*. Een jaar later kon ik zelfs een flinke opruiming houden toen er maar liefst drie bundelingen verschenen: *Collected Poems 1930-1978, Collected Shorter Prose 1945-1980* en *Collected Shorter Plays*. Met het vorig jaar verschenen *As the Story was Told. Uncollected and Late Prose* zijn wat recentere prozateksten gebundeld en sinds kort beschikken we over *The complete Poems 1930-1989*.

Toch is mijn map nog niet leeg. Ik zou hem ook graag wat voller zien: met een aantal teksten die slechts in manuscriptvorm bekend zijn. Geen krabbeltjes of kattebelletjes, soms gaat het zelfs om hele toneelstukken en romans. Opgegeven projecten, zoals Beckett er zoveel opgaf. Er zijn ook manuscripten weggeraakt en over het terugvinden daarvan wordt men in de loop van de tijd steeds somberder. Kortom, wat is er recent uit mijn mapje verdwenen, wat zit er nog in, wat zou ik er nog graag in hebben en wat zal er waarschijnlijk nooit inkomen?

Disjecta

Met *Disjecta* werd in 1983 een bonte verzameling teksten voor het eerst voor een groter publiek toegankelijk. Een deel wordt zelfs voor het eerst gepubliceerd. Het gaat om een serie romanfragmentjes, toneel, journalistiek werk uit de jaren dertig over Rilke en Pound, maar ook over recente Ierse poëzie; essays over kunstenaars, onder wie Becketts vrienden Bram en Geer van Velde en de schilder Jack B. Yeats (wiens late werk onlangs in het Haagse Gemeentemuseum werd geëxposeerd). Brieven over Becketts eigen werk, onder andere *Murphy* en *Fin de partie*.

Het toneelfragment ‘Human Wishes’ dateert uit 1937. Eén van de projecten die Beckett in een vroeg stadium opgaf, een vierakter die hij wilde wijden aan de verhouding tussen Dr. Johnson en Mrs. Thrale. Maar hij vond dat hij niet in staat was om achttiende-eeuws Engels te combineren met twintigste-eeuws Iers en gaf het op. In 1983 is het fragment overigens in Amerika op suggestie van Beckett gespeeld[1].

Nooit eerder gepubliceerd zijn de fragmenten uit *Dream of Fair to Middling Women*, een roman die Beckett in 1932 in een Parijse hotelkamer schreef, vergeefs aan uitgevers probeerde te slijten en vervolgens zou omwerken tot *More Pricks than Kicks*. Twee verhalen eruit bleven in deze bundel gehandhaafd (1934).

Die fragmentjes - het zijn vooral pseudo-chinese gesprekken - mogen interessant zijn, ik zou toch liever de hele roman zien om er een beeld van te vormen. De contouren ontstaan evenmin als ik er de twee verhalen uit *More Pricks than Kicks* bij betrek en twee andere, afgeronde fragmenten uit *Dreams of Fair to Middling Woman* die ik nog in mijn mapje heb: 'Sedendo et Quiescendo' uit *transition* en 'Text' uit de *New Review* (beide 1932; een derde fragment, 'Jem Higgins Love-Letter to the Alba', staat in het tijdschrift *New Durham* (1965) dat ik nog niet heb kunnen bemachtigen).

Het beeld uit mijn drie bronnen is, dat Beckett toen nog sterk onder de invloed van James Joyce stond. 'Sedendo et Quiescendo' beschrijft een ontmoeting in Wenen van hoofdfiguur Belacqua ('Bollocky to his friends') met zijn minnares Smeraldina-Rima. Er staat een spot-

tend gedichtje in en Beckett suggereert dat hij zelf - 'Thank you Mr. Beckett' - beschikt over 'a Kleinmeisters Leidenschaftsucherei'. De laatste woorden van het verhaal, 'Beschissenes Dasein', zouden kunnen vooruitwijzen naar Becketts poetica van na de oorlog. In de manier waarop hij Engels, Duits, Frans en Iers vermengt, lijkt hij sterk op Joyce. Die overeenkomst zien we ook in 'Text', dat veel korter is: een lyrische toespraak tot een minnares.

'James Joyce'. Schets van Lucia Joyce, ca. 1930

Overigens zijn er mensen die de roman *Dream of Fair to Middling Women* integraal hebben gelezen (het manuscript ligt in de bibliotheek van Dartmouth College in Hanover, New Hampshire). Volgens hen raken de verwikkelingen van hoofdpersoon Belacqua veel meer dan in *More Pricks than Kicks* de biografische lijnen van Beckett zelf. De studie aan het Trinity College in Dublin, lesgeven in Parijs en weer terug naar Ierland. Dit, terwijl *More Pricks than Kicks* meer geconcentreerd is rond Belacqua's verwikkelingen met vrouwen. En erotiek: de reden dat de bundel in Ierland werd verboden (Beckett zou daar in 1935 nog een satirisch stukje aan wijden, dat eveneens in *Disjecta* is opgenomen).

Een merkwaardig Belacqua-verhaal ten slotte is 'Echo's Bones', dat beschrijft wat er met hem gebeurt na zijn dood. Het is eveneens slechts in manuscript voorhanden. De uitgever wilde het niet opnemen in *More Pricks than Kicks* en Beckett gebruikte de titel toen maar voor een dichtbundel.

Collected poems

Relatief het geringste aantal nieuwe publicaties bevatten *Collected Poems* en *Collected Shorter Plays* (beide uit 1984). In *Collected Poems* zijn al Becketts Engelse en Franse

gedichten plus een aantal vertalingen uit het Frans van zowel eigen poëzie als die van anderen bijeengebracht (de editie van 1991 bevat daarenboven nog wat late gedichten). Uiteraard begint de verzameling met het Joyciaanse *Whoroscope* en uit zijn annotaties hierbij merken we dat Beckett, die het Duits zo voortreffelijk beheerste, van het Nederlands weinig wist. De voornaam van Frans Hals spelt hij met een 'z'. Interessant is dat hier ook een tekst wordt gepubliceerd die jarenlang als spoorloos was beschouwd. Een enkele keer wil het nog weleens gebeuren dat een oude kennis zijn spullen opruimt en hieraan danken we de publicatie van Becketts sublieme Engelse vertaling uit de jaren dertig van Rimbauds *Bateau ivre*.

Afgezien van het feit dat in *Collected Shorter Plays* (1984) een groot aantal theaterteksten zijn verzameld die tot dan toe over diverse kleine boekjes waren verspreid, worden hier voor het eerst vier late stukken gepubliceerd. Daaronder 'Catastrophe' dat Beckett voor Vaclav Havel schreef, die op dat moment op gespannen voet met de Praagse autoriteiten verkeerde, en 'What Where' dat nog sterker naar de praktijken van een dictatuur verwijst. Werk dat we vooral kennen van de indrukwekkende Duitse tv-uitvoering, waarbij de minutieuze aanwijzingen die Beckett bij deze latere stukken voor de belichting en de aankleding placht te geven, zeer trouw zijn gevolgd.

Collected Shorter Prose

C*ollected Shorter Prose* (1984) verzamelt eveneens veel materiaal dat in dunne boekjes was gepubliceerd, soms zelfs niet meer verkrijgbaar. Ander materiaal bestond slechts in de serie *New Writings* van Becketts uitgeverij John Calder of in het tijdschrift *Journal of Beckett Studies* en was nooit in boekvorm verschenen, tenzij in een minieme bibliofiele oplaag.

Een groter publiek beschikt nu over het (voor Beckett) langere ‘All Strange Away’ en over de korte teksten ‘Heard in the Dark 1 en 2’, ‘One Evening’ en ‘As the Story was Told.’ Bij een deel van deze teksten gaat het om oudere versies van al gepubliceerde werken. ‘All Strange Away’ is een vroegere Engelstalige versie van *Imagination morte imaginez* (1965). ‘Heard in the Dark 1 en 2’ maken deel uit van eerdere versies van *Company*, dat in 1980 voor het eerst verscheen.

Twee van de overige teksten zijn onafgemaakte romans. Met de eerste was Beckett in 1958 begonnen. Een nieuwe roman met een sterk autobiografisch karakter, onder meer wat de relatie met de vaderfiguur betreft, voor het eerst sinds *Watt* (1953) direct in het Engels. Beckett slaagde er niet in om de roman te voltooien. Een fragment verscheen dat jaar onder de titel ‘From an abandoned work’.

Volgens Beckett-geleerden was de oude Ier slechts in het Frans in staat een op dat moment voor hem bevredigende taalwereld op te bouwen. Een vreemde observatie, naar later zou blijken, gezien het grote aantal teksten dat hij eerst in het Engels zou schrijven. Bovendien bleef Beckett tien jaar later weer steken in een poging een Franstalig werk van langere adem te componeren. Uiteindelijk condenseerde hij het materiaal tot het twee pagina's lange ‘Se voir’ (1976, *Collected Shorter Prose* bevat de Engelse versie: ‘Closed Space’). Er zijn dus twee onvoltooide naoorlogse romans waarvan we alleen een fragment en een condensering kennen; wie weet bestaat er nog een manuscript van het geheel.

Voor degenen die de vorige bundel bezitten, is *As the Story was Told* (1990) een dure uitgave. Meer dan de helft (vooral de teksten die ik hierboven heb genoemd) staat namelijk al in *Collected Shorter Prose*. Doordat de uitgever wel een bijzonder forse letter heeft gebruikt, lijkt het een even dik boekje.

Niettemin is *As the Story was Told* een *must* voor de liefhebber van Becketts korte proza. Vanwege ‘What is the word’, de laatste tekst die Beckett schreef voor hij eind 1989 stierf (‘folly’ is het startpunt) en *Stirrings Still*, de laatste tekst die nog tijdens zijn leven verscheen (tot nu toe slechts in een beperkte, peperdure editie beschikbaar, of via een kopie uit het dagblad The Guardian).[2.]

Tot het nieuwe materiaal behoort verder een ontroerend praatje dat Beckett vlak na de oorlog voor de Ierse Radio hield, over het verwoeste stadje Saint-Lô waar hij als vrijwilliger voor het Rode Kruis in het Ierse Hospitaal had gewerkt: ‘The Capital of the Ruins’.

Belangrijk is ook *Neither*, de tekst die Beckett voor een korte opera van Morton Feldman schreef. Volgens de uitgevers van *As the Story was Told* zou deze opera in 1990 in Amsterdam in première gaan en zij voegen er wat snotterig aan toe dat zowel de librettist als de componist dat moment niet meer mochten beleven. Misschien konden zij toen nog niet weten dat die première (Nederlandse Opera/Residentie Orkest, regie Pierre Audi) zou plaatsvinden op 12 januari 1991. Wel hadden zij

kunnen opzoeken dat de wereldpremière al veertien jaar eerder was geschied, in 1977 in Rome.

Van de voorstudies beschikken we nu voor het eerst over ‘The Image’, de Engelse versie van een schets voor *Comment c'est* (1959). De Franse was reeds in 1988 als boekje verschenen onder de titel *L'Image*.

Dit is een goed moment om een opmerking te maken over de Franse edities. Vrijwel alles wat Beckett na de oorlog publiceerde is in het Frans te krijgen, ook *Soubresauts*, de versie van *Stirrings Still*. Maar in tegenstelling tot de Britse uitgever houdt Les Editions de Minuit het bij een serie boekjes en gaat men niet tot bundeling daarvan over. Een deel van het recentste korte proza is bij mijn weten nog niet in het Frans beschikbaar.

Mijn map is dus nog niet leeg. Zo werd Becketts prozadebuut, het verhaal ‘Assumption’ (1929, *transition*) over de liefde van een eenzame man

voor een vrouw die eindigt met zijn dood, nog steeds niet gebundeld. Evenmin 'A Case in a Thousand' (1934, *The Bookman*). Hoofdpersoon is de jonge arts Nye, die in het ziekenhuis waar hij werkt het verhaal hoort over Mrs Bray. Een vrouw die niet van haar zieke zoon wilde wijken, hevig op de zenuwen van het personeel begon te werken en nu slechts in de officiële bezoekuren mag komen. De rest van de dag staat ze buiten te wachten. Nye herkent in haar zijn vroegere kindermeisje. Haar zoon overlijdt, maar desondanks blijft de vrouw buiten wachten. Tot Nye haar over een geheim uit zijn jeugd vertelt, de vrouw vervolgens de spullen van haar zoon oppakt en verdwijnt.

Ook bij herlezing doet 'A Case in a Thousand' sterk denken aan het proza van Raymond Carver. Het is niet alleen hierom een buitenbeentje, maar bovendien voor Beckett uiterst toegankelijk verteld. Misschien vanwege het medium waarin het werd gepubliceerd?[3.]

Dan zijn er nog wat verspreide publicaties. 'La Falaise' werd gepubliceerd in een boekje over Bram van der Velde (1975). Een korte tekst over het waarnemen van een rots die - voor Beckett niet ongebruikelijk - ook een menselijke schedel zou kunnen zijn.[4.]

'Sounds' en 'Still 3' komen uit *Essays in Criticism* (1978). Geschreven in 1973 zijn het voorstudies voor *Mal vue, mal dit* (1981).

Bijzonder zijn de tien versies van 'Bing' (1966) die ik uit Raymond Federman en John Fletcher, *Samuel Beckett and his critics* (1970) heb gehaald. Afgezien van het fascinerende om in Becketts keuken te kijken, zie je hier overduidelijk zijn eigenaardigheid in het vertalen. Het is bekend dat hij van zijn proza soms meer dan tien versies schreef, voor hij het publikabel achtte. Maar met een vertaling begon hij vaak als hij nog halverwege in zijn scheppingsproces verwikkeld was. Vandaar de verschillen in de uiteindelijke versies die niet inherent zijn aan de mogelijkheden en beperkingen van de twee talen.

illustratie Tom Phillips, 1984

Verdwenen werk

De informatie over Becketts manier van werken hebben we voor een deel van mensen die de manuscriptversies van zijn gepubliceerde teksten kennen. Er zijn 350 notitieboekjes, manuscripten en typoscripten, 25 schetsen van ongepubliceerd of onafgemaakt werk, volgens Richard L. Admussen in zijn *The Samuel Beckett Manuscripts (1970)*. Uit de manuscripten weten we ook dat Beckett soms lange tijd met een andere titel werkte dan de definitieve. ‘Minutes’ en ‘Contes’ waren de aanvankelijke aanduidingen voor de *Textes pour rien* (1954). Zo werd het toneelstuk *Lovely day for the races* uiteindelijk *All That Fall* (1957), de roman *L'Absent* tot *Malone Meurt* (1951), *Pim* tot *Comment c'est; Blanc* was de eerste titel voor *Bing* en de Engelse versie heette eigenlijk *Pfft* voor het als *Ping* werd gepubliceerd.

Het interessantste manuscript van een niet gepubliceerd werk is uiteraard dat van Becketts eerste voltooide, serieuze toneelstuk.

Als regisseur Roger Blin over meer financiële middelen had beschikt, was op 5 januari 1953 in het Parijse Théâtre de Babylone een ander stuk dan *En Attendant Godot* in première gegaan. Samuel Beckett had hem twee stukken gegeven. *Godot*, dat uit 1949 dateerde, en *Eleuthéria*, twee jaar eerder geschreven. Blin wilde liever het laatste stuk spelen, over de familie Krap (met één p) die probeert hun afvallige zoon weer in haar midden te krijgen. Maar hij had daarvoor zeventien acteurs nodig, een in tweeën gedeeld podium, uitgebreide requisieten en een ingewik-

kelde belichting. ‘Voor *Godot* had ik maar vier acteurs nodig die in hun oude klofje konden spelen, plus één spot en een kale boomtak als decor,’ vertelde Blin later.

Een interessante vraag: hoe zou Becketts carrière zijn verlopen als Blin meer geld had gehad? Onder de kleine groep mensen die *Eleuthéria* heeft gelezen (er berusten drie manuscriptversies bij verschillende universiteitsbibliotheken en er schijnt in Parijs een pirateneditie te circuleren) zijn de meningen verdeeld. Sommigen zeggen dat het om een zoveelste drama gaat over een zoon die zich tegen zijn burgerlijke familie verzet, anderen betogen dat het vol zit met elementen die later Becketts canon zouden vormen.

Eleuthéria is niet het enige werk van Beckett dat tot op de huidige dag niet voor lezers beschikbaar is. ‘Kilkool’ is een voorstudie van ‘Not I’ (1972). Verder zijn er nog twee ongepubliceerde mime-stukken: ‘Mime du rêveur A’ en ‘J.M. Mime’. De laatste heeft Beckett geschreven voor de acteur Jack MacGowran, die in de jaren zestig met een programma optrad dat hij vervaardigde van Becketts prozateksten. Uit het feit dat hij de mime aan MacGowran opdroeg, blijkt hoezeer de Ierse meester deze collage waardeerde. Bovendien werd MacGowran soms muzikaal begeleid door twee broers van Beckett.

Voor de liefhebbers van Becketts toneel bestaat er een manuscript met een scène die niet in *Fin de Partie* is terechtgekomen.

Helaas is er nog steeds materiaal niet achterhaald. Het allereerste toneelstuk van Beckett bijvoorbeeld, een farce die nog van vóór *Human Wishes* dateert. In 1931 werd in het Trinity College namelijk *Le Kid* opgevoerd, een parodie op Corneilles *Le Cid*, die Beckett samen met de Franse student George Pelorson vervaardigde en waarin hij zelf de rol van Don Diègue speelde. Toeschouwers die zich de opvoering na al die jaren nog herinneren, zeggen dat *Le Kid* sterk deed denken aan het nonsensverhaal dat Lucky in *Godot* opdist. Kennelijk waren de reacties in de pers negatief, want wel bewaard gebleven is de parodie op een toneelkritiek die Beckett vervolgens heeft gemaakt: ‘The Possessed’ (in *Disjecta*).

Ik heb goede hoop dat er de komende jaren meer materiaal gebundeld wordt. Becketts eerste Franstalige, wat Godot-achtige roman, *Mercier et Camier*, en het verhaal ‘Premier amour’ werden immers ook pas in 1970 gepubliceerd, bijna een kwart eeuw na de conceptie. De *Foirades* die Beckett rond 1960 schreef, verschenen in 1975. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat er edities komen van *Dream of Fair to Middling Women* en *Eleuthéria*; eerstelingen van iemand met Becketts kaliber zijn toch ook belangwekkend buiten de kring van liefhebbers.[5]

Voor de laatste groep lijkt me een bundel van de bovengenoemde losse prozateksten relevant. Er is geen enkel argument om bijvoorbeeld ‘La Falaise’ en ‘Sounds’ en ‘Still 3’ niet uit te geven op grond van de kwaliteit. Die verschilt in geen enkel opzicht van die van wel gepubliceerd materiaal uit dezelfde periode. Dat geldt evenzeer voor de voorstudies. Als Beckett heeft toegestaan dat ‘All Strange Away’, de voorstudie van *Imagination morte imaginez*, beschikbaar kwam, evenals *L'Image*, de schets voor *Comment c'est*, en dat allerlei onafgemaakt en gecondenseerd werk werd gepubliceerd, waarom dan ook niet de rest? Voor de Beckett-geleerden tenslotte zouden er toch mooie varianten-edities te maken zijn.

Het klinkt misschien wat oneerbiedig, maar ook als de oude meester het heeft verboden: laten erfgenamen en uitgevers dezelfde politiek voeren als eertijds die van

Max Brod ten opzichte van Kafka. Publiceren, alles, met de varianten. En liefst ook in een degelijk geannoteerd *Verzameld Werk*. Het wachten is nu dus op de uitgevers. Misschien kan ik dan ooit mijn mapje legen.

> (een aantal opmerkingen over *Disjecta* en *Eleuthéria zijn* eerder, in een beknoptere vorm, gepubliceerd in het *Beckett*-nummer van De Groene Amsterdammer, 9 juli 1986)

Eindnoten:

1. Virginia Cooke noemt dit niet in haar handzame lijstje *Beckett on File* (1985).
2. Inmiddels is er bij *Surkamp Verlag* (Frankfurt A.M.) een 3-talige uitgave verschenen (Duits, Engels en Frans).
3. Beckett schreef ook kritieken voor *The Bookman*.
4. Zie de vertaling van dit gedicht door Jaq. Vogelaar, elders in dit nummer.
5. Dit is inderdaad het geval; de Engelse uitgever, John Calder, heeft aangekondigd deze eerstelingen in 1992 te publiceren.

Onno Kosters

Beckett-vertalingen in Nederland

Chronologisch (op jaar van Nederlandse uitgave)

Uitgeverij De Bezige Bij (Amsterdam):

1962 *Gelukkige Dagen* (*Happy Days*); vert. Jacoba van Velde; toneel; herdrukt in *Wachten op Godot* [etc.], 1965, 1966, 1977, 1986, 1988

1963 *Molloy* (*Molloy*); vert. Jacoba van Velde; roman; herdrukt in *Molly* [etc.], 1970

1965 *Malone sterft* (*Malone meurt*); vert. F.C. Kuipers; roman, herdrukt in *Molloy* [etc.], 1970

1965 *Wachten op Godot, Eindspel, Krapp's laatte band, Gelukkige dagen, Spel* (*En attendant Godot, Fin de partie, Krapp's Last Tape, Happy Days, Play*); vert. Jacoba van Velde; toneel; herdrukt in 1966, 1977, 1986, 1988

1967 *Hé, Joe, Sintel, Woorden en muziek*, C*ascando, Komen en gaan, Allen die vallen, Spel zonder woorden 1, Spel zonder woorden 2* (*Eh Joe, Embers, Words en Music, Cascando, Come and Go, All that Fall, Acte sans paroles 1, Acte sans paroles 2*); vert. Jacoba van Velde; toneel; herdukt in 1989

1967 *Murphy* (*Murphy*); vert. F.C. Kuipers; roman

1968 *Hoe het is (Comment c'est)*; in samenwerking met Meulenhoff; vert. F.C. Kuipers; roman

1970 *Molloy, Malone sterft, Naamloos* (*Molloy, Malone meurt, L'Innomable*); vert. Jacoba van Velde en F.C. Kuipers; romans; herdrukt in 1981

Uitgeverij Meulenhoff (Amsterdam):

1976 *Verhalen en teksten zomaar* (*Stories and Texts for Nothing*); vert. Th.A. Sontrop en Henny Scheepmaker; kort proza

1977 *Proust: een essay* (*Proust*); vert. Henny Scheepmaker; essay

Uitgeverij De Bezige Bij (Amsterdam):

1979 *Niet ik, Toen, Stappen* (*Not I, That Time, Footfalls*); vert. Jacoba van Velde; toneel

Uitgeverij Janssens (Antwerpen):

1980(?) *Toen* (*That Time*); vert. onbekend; toneel

*** In *Raster* 25:**

1983 *Eerste liefde*; vert. Tom Klerks; kort proza Vier gedichten (‘Dieppe’, ‘je suis ce cours...’, ‘que ferais-je...’, ‘je voudrais que mon amour...’); vert. Hans Tentije

[Drie gedichten in ‘Zonder stem tussen de stemmen: enkele opmerkingen over de poëzie van SB’: ‘De vlieg’, ‘leve dood m'n enige seizoen’, ‘muziek van de onverschilligheid’ (‘La mouche’, ‘vive morte ma seule saison...’, ‘musique de l'indifférence...’)]

Uitgeverij In de Bonnefant (Banholt):

1983 *Arènes de Lutèce* (‘Arenes de Lutece’); vert. Hans Tentije; poëzie

In *Wolfsmond* 11:

1984 *Catastrofe* (*Catastrophe*); vert. Ger Thijs; pp. 2-4; toneel

Uitgeverij De Bezige Bij (Amsterdam):

1985 *Gezelschap* (*Company*); vert. Martine Vosmaer en Karina van Santen; kort proza

In *Raster* 38:

1986 Zeven gedichten (‘elles viennent...’, ‘à elle l'acte calme...,’ ‘Arènes de Lutèce’, bois seul...’, ‘Ascension’); vert. Hans Tentije
Over Geer en Bram van Velde; vert. Karina van Santen en Martine Vosmaer; kort proza
‘Sissers’ (‘Frizzles’); vert. Rob van Rossum en Jacq Vogelaar; kort proza
Een stuk monoloog (*A Piece of Monologue*); vert. Ruud Hisgen en Paul Regeer; toneel
Schommelzang (*Rockaby*); vert. Hans Tentije; toneel

Uitgeverij De Bezige Bij (Amsterdam):

1986 *Slecht gezien, slecht gezegd* (*Mal vu mal dit*); vert. Karina van Santen en Martine Vosmaer; kort proza

SDU (Den Haag):

1989 ‘De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek’ (‘Le monde et le pantalon’); vert.; in *Bram van Velde 1895-1981*; uitgave bij de tentoonstelling ‘Bram van Velde, retrospectieve’; essay

***Het Beckett blad* (uitgave Samuel Beckett Stichting te Amsterdam), nummer 1:**

1990 ‘Hoe zeg je’ (‘Comment Dire’); vert. Matthijs Engelberts; poëzie
‘Hoe zeg je dat’ (‘What is the Word’); vert. Ruud Hisgen en Adriaan van der Weel; poëzie

Uitgeverij Nioba (Antwerpen/Haarlem):

1990 *Stille Sidders* (*Stirrings Still*); vert. Marie-Dominique Wiche; kort proza

In programma bij de opera's *Die Glückliche Hand* en *Neither* (Muziektheater Amsterdam, [januari])

1991 ‘Beide niet’ (‘Neither’); vert. Aaldert v.d. Boogaard; libretto

Perdu/Buissant Uitgeverij (Amsterdam):

1991 *Atelier Beckett*, waarin integraal opgenomen ‘Verbeelding dood verbeeld’ (‘Imagination Dead Imagine’), ‘Voor Avigdor Arikha’ (‘For Avigdor Arikha’), ‘Uit een opgegeven werk’ (‘From an Abandoned Work’); vert. Jacq Vogelaar; kort proza

In *Het Beckett blad*, nummer 2:

1991 ‘Geen van beide’ (‘Neither’); vert. Ruud Hisgen en Adriaan van der Weel; libretto

TE VERSCHIJNEN

Uitgeverij De Bezige Bij (Amsterdam):

1992 *Stirrings Still*; vert. Hugo Claus; kort proza
L'Image; vert. Karina van Santen en Martine Vosmaer; kort proza

Uitgeverij Meulenhof (Amsterdam):
1992 *‘Echoes Gebeente’* (*‘Echoes Bones’*); vert. Laurens van Krevel; poëzie

Historische Uitgeverij Groningen:
Disjecta (waarin tevens opgenomen het essay *Proust*); essay

Samuel Beckett
Laatste gedicht*

De menselijke behoefte om achter de horizon van onze werkelijkheid te willen kijken is waanzin, maar ook de arrogantie dat wij dat denken te kunnen. Taal schiet immers te kort als we pogen die werkelijkheid te beschrijven. 'Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen,' stelde Wittgenstein en Beckett lijkt het met hem eens te zijn, ook al heeft hij zijn leven lang verwoede pogingen gedaan zin en onzin van het bestaan op schrift te stellen.

''What is the word' is Becketts laatste tekst. Hij schreef het oorspronkelijk in het Frans, en gaf het de titel 'Comment dire'. Het origineel is afkomstig uit een aantekenboek dat Beckett in 1988 begon en waarvan hij hoopte dat het zou leiden tot een novelle.

Comment dire

folie-
folie que de-
que de-
comment dire-
folie que de ce-
depuis-
folie depuis ce-
donné-
folie donné ce que de-
vu-folie vu ce-
ce-
comment dire-
ceci-
ce ceci-
ceci-ci-
tout ce ceci-ci-
folie donné tout ce-
vu-
folie vu tout ce ceci-ci que de-
que de-
comment dire-
voir-
entrevoir-
croire entrevoir-
vouloir croire entrevoir-
folie que de vouloir croire entrevoir quoi-
quoi-
comment dire-
et òu-
òu-
comment dire-
là-
là-bas-
loin-
loin là là-bas-

Hoe zeg je

waanzin-
waanzin om van-
om van te-
hoe zeg je dat-
waanzin om van dit-
vanuit-
waanzin vanuit dit-
gegeven-
waanzin gegeven dit om te-
gezien-
waanzin gezien dit-
dit-
hoe zeg je dat-
dit hier-
dit dit hier-
al dit dit hier-
waanzin gegeven al dit-
gezien-
waanzin gezien al dit dit hier om te-
om te-
hoe zeg je-
zien-
even zien-
denken even te zien-
zoeken te denken even te zien-
waanzin om te zoeken te denken even te zien wat-
wat-
hoe zeg je-
en waar-
om te zoeken te denken even te zien wat waar-
waar-
hoe zeg je-
daar-
daarginds-
ver-

à peine-
loin là là-bas à peine quoi-
quoi-
comment dire-
vu tout ceci-
tout ce ceci-ci-
folie que de voir quoi-
entrevoir-
croire entrevoir-
vouloir croire entrevoir-
loin là là-bas à peine quoi-
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi-
quoi-
comment dire-

comment dire
ver daar daarginds-
nauwelijks-
ver daar daarginds nauwelijks wat-
wathoe zeg je-
gezien al dit-
al dit dit hier-
waanzin om te zien wat-
even zien-
denken even te zien-
zoeken te denken even te zien-
ver daar daarginds nauwelijks wat-
waanzin om er te zoeken te denken even te zien
wat-
wathoe zeg je-

hoe zeg je

(vertaling: Matthijs Engelberts)

What is the word

folly-
folly for to-
for to-
what is the word-
folly from this-
all this-
folly from all this-
given-
folly given all this-
seeing-
folly seeing all this-this-
what is the word-
this this-
this this here-
all this this here-
folly given all this-

seeing-
folly seeing all this this here-
for to-
what is the word-
see-
glimpse-
seem to glimpse-
need to seem to glimpse-

Hoe zeg je dat

waanzin-
waanzin om te-
om te-
hoe zeg je dat-
waanzin op grond van dit-
al dit-
waanzin op grond van al dit-
gegeven-
waanzin gegeven al dit-
gezien-
waanzin gezien al dit-
dit-
hoe zeg je dat-
dit dit-
dit dit hier-
al dit dit hier-
waanzin gegeven al dit-
gezien-
waanzin gezien al dit dit hier-
om te-
hoe zeg je dat-
zien-een glimp opvangen-
te denken een glimp op te vangen-
behoefte te hebben te denken een glimp op te vangen-

folly for to need to seem to glimpse-
what-
what is the word-
and where-
folly for to need to seem to glimpse what where-
where-
what is the word-
there-
over there-
away over there-
afar-
afar away over there-
afaint-
afaint afar away over there what-
what-
what is the word-
seeing all this-
all this this-
all this this here-
folly for to see what-
glimpse-
seem to glimpse-
need to seem to glimpse-
afaint afar away over there what-
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what-
what-
what is the word-

what is the word
waanzin om behoefte te hebben te denken een glimp op te vangen-
van wat-
hoe zeg je dat-
en waar-
waanzin om behoefte te hebben te denken een glimp op te vangen van wat waar-
waar-
hoe zeg je dat-
daar-
daarginds-
helemaal daarginds-
verweg-
verweg helemaal daarginds-
vaag-
vaag verweg helemaal daarginds wat-
wat-
hoe zeg je dat-
gezien al dit-
al dit dit-
al dit dit hier-
waanzin om te zien wateen glimp op te vangen-
te denken een glimp op te vangen-
behoefte te hebben te denken een glimp op te
vangen van vaag verweg helemaal daarginds wat-
wat-
hoe zeg je dat-

hoe zeg je dat

(vertaling: Hisgen van der Weel)

Eindnoten:

* Eerder gepubliceerd in Het Beckett blad, nr.2

Robert-Henk Zuidinga
Taal in letteren

Zoals Gerard Reve altijd wel de schrijver van *De Avonden* zal blijven en Joseph Heller die van *Catch 22*, zo blijft Samuel Beckett, ondanks alles wat hij nog meer gescheven heeft, vooral de auteur van *Waiting for Godot*. Dat die titel zelfs een eigen leven is gaan leiden, bleek toen een Engelse comedy-serie - spelend in een bejaardenhuis, u begrijpt - *Waiting for God* genoemd werd.

Dat is waarlijk niet het enige voorbeeld van een toneelstuk dat de woordenschat of het taalgebruik beïnvloedt. Zou iedereen die wel eens ‘De vis wordt duur betaald’ zegt, zich realiseren dat dat een regel uit *Kniertje* is? En nu we het toch over Herman Heijermans hebben: ooit nam de acteur Henri de Vries in *De Brand in de Jonge Jan*, waarin zeven getuigen moeten opdraven, alle rollen voor zijn rekening. Sindsdien heet het *jongejannen* als een acteur een aantal rollen in één stuk speelt.

Of neem ‘Nieuwsgierig Aagje’, die voluit ‘Nieuwsgierig Aagje van Enkhuizen’ heet. Haar naam komt van het toneelstuk *Kluchtigh Avontuurtje van 't Nieuwsgierigh Aeghje van Enckhuysen*, dat is toegevoegd aan *T Leven en Bedrijf van Clement Marot. Uit het Fransch in het Nederduyts vertaalt door Jan Soet (1655)*. Aagje reist met haar buurman, een schipper, naar Antwerpen, waar haar nieuwsgierigheid haar danig in de problemen brengt.

Nog een term die aan een 17de-eeuwse klucht ontleend werd, is het wat Bargoens ogende *sjakes* in de uitdrukking ‘zich sjakes houden’ (zich koest houden). Het gaat hier om Jakus (een verbastering van Jacques, wat in het Frans een spotnaam voor een boer is), de hoofdpersoon in de *Vlaamsche Klucht van Sinjoor Jakus Smul* (1645) van W. van Bruyningnen. Deze Jakus moet zich, als hij zich in de nesten gewerkt heeft, een tijdje schuilhouden in een kast.

Verrassend veel zegswijzen komen uit de buitenlandse toneelliteratuur. Uitdrukkingen als ‘Hij is een echte Don Juan’ en ‘donjuanerie’ verwijzen naar de hoofdpersoon van een Spaans verhaal uit de 14de eeuw, *Don Juan Tenorio*. Zijn wereldwijde bekendheid dankt hij aan de schrijver Fra Gabriel Tellez, die onder het pseudoniem Tirso de Molina een toneelstuk aan hem wijdde: *El burlador de Sevilla y el convivado de piedra* (De vrouwenverleider van Sevilla en de stenen gast) (1630). Don Juan werd als operafiguur bekend als Don Giovanni. De versie van Mozart (met een libretto van Lorenzo da Ponte) produceerde ook nog het woord *leporelloalbum* (een in harmonikavorm gevouwen prentenalbum). Leporello was in die opera het hulpje van de Don en opende op een onbewaakt ogenblik het boek waarin die zijn erotische veroveringen bijhield.

En als we, in dit stukje over de invloed van toneel op onze taal, nog even bij de opera mogen verwijlen: verscheidene types in de opera zijn genoemd naar zangers of zangeressen die daarvan een onvergetelijke typering neergezet hebben. De bekendste op dat vlak is de *dugazon*, het onschuldige meisje in de komische opera, genoemd naar de zangeres Louise-Rosalie Lefèvre (1755-1821), die, sinds haar huwelijk met Jean Baptiste Henri Gourgault Dugazon, als Rose Dugazon bekendheid verwierf met dat soort rollen. Naar haar collega Antoine Trial (1736-1795) is de *trial* genoemd, de komische tenor.

Ja, zelfs de operette heeft een bijdrage geleverd. De *mascotte*, het voorwerp dat geluk heet te brengen, is weliswaar voor het eerst in het werk van Emile Zola aangetroffen, maar werd bekend door de operette *La Mascotte* (1880) van Edmond Audran (1842-1901).

De Commedia dell'Arte, die - deels geïmproviseerde - blijspelen uit het Italië van de 16de - 18de eeuw, heeft het Nederlands met name een paar kledingstukken geleverd. De *pantalon*, bijvoorbeeld, komt rechtstreeks van de figuur Pantaleone, die in die stukken een lange, nauwe broek droeg. De *jas* is waarschijnlijk een verkorte vorm van Paljas. De *almaviva*, een lange mantel, heet naar de graaf en gravin Almaviva, hoofdpersonen in *Le Marriage de Figaro* en *Le Barbier de Seville*, de twee bekendste blijspelen van Beaumarchais (Pierre Augustin Caron, 1732-1799).

De rol van het Franse drama in onze taal kan

trouwens moeilijk onderschat worden. Een *sosie*, bijvoorbeeld, is een dubbelganger en heet naar Sosius, de dienaar van Amphityron, in *Amphityron* van Titus Maccius Plautus, de belangrijkste Romeinse komedieschrijver. Het stuk werd echter het bekendst in de versie van Molière, vandaar ook de Franse vorm *Sosie*. Aan dezelfde Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1763) danken we ook *tartufferie* als synoniem voor schijnheiligheid. Oorspronkelijk was Tartuffe (letterlijk: truffel) een figuur in de Italiaanse komedie *Tartufo*, maar Molière maakte hem beroemd als hoofdpersoon in zijn stuk *Tartuffe ou l'Imposteur*. Op dit punt mag trouwens niet onvermeld blijven dat Molière zijn naam schonk aan de *molière*, een lage schoen. Niet bewust (het Frans kent de naam niet eens); de schoen heet naar het model dat in de tijd van Molière werd gedragen.

Vondel zei het al: ‘De wereld is een speeltoneel’. Dat blijkt uit onze taal vaak meer dan we vermoeden.

[Nummer 194]

Voorwoord

Op 11 april 1992 is het vijf jaar geleden dat Primo Levi om het leven kwam. Zijn dood betekende het einde van een schrijverschap dat geworteld was in de giftigste modder van de twintigste eeuw: de concentratiekampen van de nazi's.

Vanaf zijn eerste boek, *Is dit een mens*, tot en met zijn laatste bundel, *De verdronkenen en de geredden*, heeft Levi zich met al zijn krachten verzet tegen het vergeten. Tegen het vergeten *worden* ook, want dat is de dood.

Ondanks zijn tragische dood heeft Primo Levi dat gevecht glansrijk gewonnen - zijn boeken staan ook na zijn overlijden immers onverminderd in de belangstelling. En zolang de wereld bereid is in de zwarte spiegel van zijn werk te kijken, blijft de mogelijkheid tot verzet bestaan. Tegen een werkelijkheid die nooit vergeten mag worden.

De redactie

Alvin H. Rosenfeld
Primo Levi: de overlevende als slachtoffer

Het nieuws over de dood van Primo Levi, in april 1987, bracht een destijds pijnlijk gevoel van verlies teweeg dat nog altijd niet geheel is verdwenen. Levi zou zijn eigen dood hebben bewerkstelligd, voldoende reden om meer te voelen dan spijt om het heengaan van een uitzonderlijk goed schrijver. Dit einde was volstrekt onverwacht en ging daarom vergezeld van een haast verlammend gevoel van verbijstering. Onvermijdelijk, en haast tegen mijn wil, kwamen me namen van anderen voor de geest: Paul Celan, Tadeusz Borowski, Piotr Rawicz, Jean Améry. Als een schrijver die voortdurend en met een steeds verfijnder inzicht nadacht over de misdaden van het Derde Rijk, hoorde Levi vanzelfsprekend in het gezelschap van die schrijvers thuis, maar het kostte moeite hem bij hen in te delen als mede-zelfmoordenaar. Hoe kon hij, wiens boeken zich zozeer onderscheidden door gedoseerd temperament, emotioneel evenwicht en rationele beheerstheid - hoe kon nu juist déze schrijver zich van het leven beroven? Heeft hij inderdaad zelfmoord gepleegd of kreeg hij, zoals wel is beweerd, een kortstondige flauwte en was zijn dodelijke val een ongeluk? Hoe men daarover ook dacht, Levi's einde gold onbetwist als tragisch ontijdig en was als zodanig te betreuren als een enorm verlies voor de literaire wereld. Maar afgezien daarvan had Levi's dood, als die inderdaad het gevolg van suïcide was, des te verontrustender consequenties, want dat opende onherroepelijk opnieuw de afschuwelijke mogelijkheid dat de nazi-misdaden ook jaren na de nederlaag van het nazisme zelf nog nieuwe slachtoffers konden maken. De vraag die dat opriep, oversteeg het persoonlijke en werd een vraag van grote psychologische en algemeen culturele importantie: droeg de herinnering aan die misdaden een latent gevaar in zich dat jaren later nog degenen kon overvallen die het ogenschijnlijk hadden weten te ontgaan? En niet alleen te ontgaan maar, zoals in het geval van Primo Levi, te bedwingen?

> *'Haat en wrok zijn hartstochten die in zijn geschriften eenvoudig niet voorkomen$_{y}$ en zelfs gewone boosheid is zeldzaam.'*

Levi, zo meenden wij, had gezegevierd door een geestesact die hem in staat stelde de vreselijkste menselijke ervaringen te boekstaven en gelijktijdig te vervatten in een taal waarvan de fundamentele helderheid, soberheid en elegante vorm waarborgen schenen tegen resterende dreigingen uit het verleden. Onder allen die de vernietigingskampen hadden overleefd en er vervolgens over hadden geschreven, leek hij een van de weinigen die als kunstenaar een zekere blijvende controle over zijn ondervinding had bereikt. Als schrijver schrok hij nooit terug voor de rechtstreekse confrontatie met de gruwelen van het nazisme, terwijl hij zich tegelijkertijd verre hield van heilige verontwaardiging of zelfmedelijden, van openlijke uitingen van bitterheid, emotionele woede of onbeheerste razernij. 'Naar mijn aard gaat me het haten niet gemakkelijk af,' schrijft hij. 'Ik beschouw haat als een dierlijke, primitieve emotie, en zorg juist, binnen de grenzen van het mogelijke, dat mijn handelingen en gedachten uit de rede voortkomen.'[1] Levi volgde zijn temperament en schreef een prozastijl gekenmerkt door de

onderdrukking van elke eventuele impuls tot het uiten van verwijt of rancune, en elke mogelijke verleiding om wraak te nemen loochende hij volkomen. Haat en wrok zijn hartstochten die in zijn geschriften eenvoudig niet voorkomen, en zelfs gewone boosheid is zeldzaam.

Noodlotsroeping

Hoewel Levi redenen te over had om boos te zijn, had hij in zijn boeken een uitzonderlijke graad van intellectueel en moreel evenwicht bereikt, en naar het scheen een mate van innerlijke rust die haast voor een vorm van sereniteit had kunnen doorgaan. Het scheen, kortom, dat hij zijn beproeving had doorstaan en aantoonde, zowel in persoon als in zijn geschriften, dat de beschavingskenmerken intelligentie en menselijk gevoel in staat waren de aanslag van het nazisme te overleven. Die overtuiging werd ernstig geschokt door het nieuws van Levi's dood. Niet dat zijn geschriften opeens hun geldigheid hadden verloren of van minder betekenis waren dan voorheen, dat zeker niet. Maar blijkbaar waren ze niet sterk genoeg om hun auteur af te schermen van de teisterende herinneringen aan persoonlijke en historische uitersten die ze boekstaafden. Erger nog was de reële mogelijkheid dat Levi door die herinneringen levend te houden en er in boek na boek op terug te komen, wellicht het trauma heeft bestendigd of zelfs verergerd dat zijn jongere jaren zo wreed had getekend en dat, naar het scheen, nog altijd de macht bezat om hem opeens te overmeesteren en een abrupt einde aan zijn leven te maken. Hij was een overlevende, maar was hij krachtens zijn intense preoccupatie met het verleden niet ook allengs meer een slachtoffer? Eenvoudig geformuleerd is de vraag die we ons moeten stellen deze: in welke zin zou het schrijven zelf mede schuldig kunnen zijn geweest aan Primo Levi's dood? Zijn boeken zijn tegelijk getuigenis en reflectie, een evocatieve schildering van het verleden en een ononderbroken meditatie daarop door een getuige-overlevende. Moeten wij thans die status, die zelfgekozen roeping, als uiteindelijk een noodlotsroeping beschouwen? Dit is het soort vragen dat ik in dit essay wil opwerpen. Al speurend naar antwoorden zal ik niet alleen te rade gaan bij Levi's gepubliceerde werk maar ook bij de niet-gepubliceerde briefwisseling met hem die ik de afgelopen tien jaar heb opgespaard. Het was mijn voorrecht de laatste jaren van Primo Levi's leven met hem bevriend te zijn. We hebben in 1981 enige tijd samen in Italië doorgebracht, en later, in april 1985, opnieuw in Bloomington (Indiana). Daarnaast wisselden we talrijke brieven, meest over zijn werk, vanaf 1980 tot slechts enkele dagen voor zijn dood in april 1987. Sommige van die brieven zijn relevant voor de hier behandelde vragen, en ik zal ze aan het eind van mijn essay citeren. Ik pretendeer niet de vragen opgeworpen door Primo Levi's dood afdoend te kunnen beantwoorden, maar ik zal proberen licht te werpen op enkele factoren die er mogelijk een rol bij hebben gespeeld, en ook op een aantal consequenties waarmee wij achtergeblevenen ons geconfronteerd zien.

Trauma

Het denkbeeld dat overlevenden ook slachtoffers zijn is niet nieuw, al begrijpen we nog bij lange na niet de complexiteiten en kwellingen van het bestaan als overlevende of de aard van de martelende ervaringen die voormalige kampbewoners nog jaren na hun bevrijding kunnen ondergaan. Er bestaat inmiddels een aanzienlijke literatuur over dit onderwerp, net als over de meeste andere aspecten van de holocaust, die vanuit een psychologisch en vaak psychoanalytisch standpunt ingaat op kwesties als ziekteverschijnselen ten gevolge van het kamp (het concentratiekampsyndroom), de uitwerking van zware traumatisering op de psychische structuur van voormalige kampbewoners, de mogelijke overdracht van zulke trauma's op de kinderen van overlevenden enz. Het spreekt vanzelf dat het lezen van deze literatuur tot waardevolle inzichten leidt, maar voor mijn onderwerp richt ik mijn blik liever elders, op de eigen geschriften van schrijvers-overlevenden.

Levi zag zichzelf als schrijver-getuige en schreef vanuit een gezichtspunt dat hij deelde met anderen die analoge ervaringen hadden. Weliswaar geldt, zoals Levi erkende, dat geen twee

overlevenden eender over hun tijd in de concentratiekampen denken, toch geldt dat zij die daar waren geweest en het hadden overleefd, en ervan vertelden, vrijwel zeker meer met elkaar gemeen hebben dan met hen die niet zijn gedwongen zulk leed te ondergaan. Wat zij gemeen hebben is niet alleen een persoonlijke band met onvoorstelbaar schrijnend leed, maar ook die geheugen-wonden van dat leed, die, zo lijkt het, hun leven lang blijven bestaan en die te allen tijde zonder waarschuwing vooraf, vaak explosief, tot uitbarsting kunnen komen. Een van die schrijvers was Jean Améry, die tegelijk met Primo Levi gevangen had gezeten in Auschwitz-Monowitz, korte tijd zelfs in dezelfde barak. In het titelessay van zijn boek *An den Grenzen des Geistes* noemt Améry Levi met name en vol respect.[2.] Levi schreef op zijn beurt uitvoerig over Améry in zijn laatste boek, *De verdronkenen en de geredden*. In 'De herinnering aan het kwaad' onderzoekt Levi het wezen van de traumatische herinnering, die hij ziet als 'een ongeneeslijke wond' Om zijn stelling 'de herinnering aan een geleden of toegebracht trauma is zelf traumatisch' kracht bij te zetten, citeert hij Améry's machtige essay over *Die Tortur*:

Primo Levi (foto: Jerry Bauer)

> Men kan de nagelaten woorden van Jean Améry, de Oostenrijkse filosoof die door de Gestapo werd gemarteld omdat hij actief was in het Belgische verzet en vervolgens naar Auschwitz werd gedeporteerd omdat hij jood was, niet zonder huiver lezen: 'Wie eens gemarteld is, blijft gemarteld worden. (...) Wie die kwelling heeft ondergaan, kan geen plaats meer vinden in de wereld; de gruwel niets te zijn geweest, blijft branden. Het vertrouwen in de mensen, door de eerste slag in je gezicht geschokt, door de marteling vernietigd, herstelt zich nooit.'

Levi vervolgt dan: 'Voor hem is de marteling een eindeloze doodsstrijd geweest: Améry (...) heeft in 1978 zelfmoord gepleegd.'[3.] In het licht van zijn eigen dood, nog

geen tien jaar later, krijgen deze woorden thans voor ons een bijzondere lading. Ze duiden zo niet op een weloverwogen, zelfgekozen dood, dan toch op het door beide schrijvers gedeelde besef dat het voortbestaan voor wie in de kampen had gezeten periodiek een dood-in-het-leven kon worden, een aandoening van het bewustzijn die af en toe virulent werd door wat Levi noemde 'de herinnering aan het kwaad'. Levi concludeerde: 'Opnieuw moet men met smart constateren dat

het kwaad ongeneeslijk is: het duurt voort in de tijd, en de Erinyen, aan wie men wel moet geloven, vervolgen niet alleen de kwelgeest (...) maar zetten diens werk ook voort door de gekwelde geen rust te gunnen.'[4.] Ofschoon het uiteraard niet zo is dat iedere overlevende het hier beschreven leed moet ondergaan, kan er weinig twijfel aan bestaan dat Levi zelf de Erinyen maar al te goed kende en zich wel heel zwaar door hen gestraft moet hebben gevoeld. Uit het geheugen, een van de hoofdbronnen van zijn schrijversgenie, kwam ook veel van zijn pijn voort.

Dat was een pijn die in lange jaren moet zijn opgespaard. En al is de oorzaak ervan nauwkeurig te identificeren - de kampervaringen zelf - de lange periode van sluimer, incubatie en uiteindelijke manifestatie laten zich minder gemakkelijk in kaart brengen. Men leert noodgedwongen leven met zo'n pijn, leert haar te maskeren of te onderdrukken of anderszins de directe confrontatie ermee te vermijden, echter nooit haar te elimineren. Werner Weinberg, eveneens een scherp observerend overlevende en schrijver, spreekt van het leren 'leven en functioneren met een niet uit te bannen stukje van de holocaust in mij.'[5.] Primo Levi leerde ook zo leven, maar niet zonder daar een bittere prijs voor te betalen.

Onrecht

Hij werd onder meer geplaagd door een diepgeworteld, knagend gevoel van onrecht, een onderwerp dat dikwijls naar voren trad in zijn geschriften, en wel op een bij uitstek curieuze wijze in zijn bespiegelingen over Jean Améry en de suïcide. Levi vertelt van een voorval in Améry's essay 'Over noodzaak en onmogelijkheid om een jood te zijn'[6.], waarin Améry in gevecht raakt met een agressieve Poolse ploegleider in Auschwitz. Deze had de gewoonte de joden onder zijn commando willekeurig te slaan, en op een dag gaf hij zonder aanwijsbare reden Jean Améry een klap in het gezicht. In een zeldzame opwelling van verzet gaf Améry hem een kaakslag terug. Die klap van een rebellerende jood kwam hem op een ergere afstraffing van de brute Pool te staan, maar toch was het een daad die moest worden gesteld: het was een kwestie van waardigheid. In zijn commentaar op dit voorval uit Levi zijn waardering voor Améry's moed, maar hij merkt op dat hij zelf nooit in staat zou zijn geweest terug te slaan. 'Ik heb nooit kunnen "terugslaan",' schrijft hij. '"Vechten" is een ervaring die ik nooit heb gekend, zolang ik me kan herinneren.' Dan zegt hij iets over het voorval dat niet zo gemakkelijk te vatten is. Hoewel hij Améry's optreden respecteert als 'weloverwogen verzet tegen de krankzinnige Lagerwereld', brengt hij het rechtstreeks in verband met Améry's suïcide. Hier volgt de cruciale passage: 'Wie met de hele wereld op de vuist gaat, vindt zijn waardigheid terug, maar betaalt die duur, omdat hij zeker weet dat hij verslagen zal worden. Voor Améry's zelfmoord (...) zijn zoals voor alle zelfmoorden talloze verklaringen te geven, maar achteraf gezien bevat het verhaal van de vechtpartij met de Pool een sleutel.'[7.]

Hoe vaak ik dit essay ook herlees, het is me nog altijd verre van duidelijk wat Levi met deze 'interpretatie' bedoelt. Wat in Améry's opwelling van verzet heeft Levi tot de overtuiging gebracht dat hij de oorzaak van diens gewelddadige dood had doorgrond? De Amerikaanse schrijfster Cynthia Ozick, die een lang essay aan Levi's suïcide heeft gewijd, meent dat het woede was, voor een ieder die in de kampen heeft

gezeten een zeer begrijpelijke emotie, die Levi zelf echter niet ten volle kon beleven of zich kon toestaan te uiten. Maar in Levi's laatste boek leest Ozick de uiteindelijke, krachtige ontlading van die woede: *'De verdronkenen en de geredden'* schrijft zij, 'is een boek van inhalen na tientallen jaren onthouding. Het is een boek dat terugslaat met een vlammende pen.' Volgens Ozick was de lang onderdrukte woede hem gewoon te veel geworden: 'Levi wachtte meer dan veertig jaar; en hij is pas tot suïcide gekomen toen hij zijn hartstochten toeliet en terugsloeg. (...) Hoe spijtig dat hij woede gelijkstelde aan zelfdestructie.'[8.]

De verdronkenen en de geredden is gespierder en confronterender dan al Levi's voorgaande boeken, maar in mijn lezing weerklinkt het nu niet direct van het verbolgen protest dat Ozick er blijkbaar in hoort, en toont het ons de schrijver niet in woede. Er klinkt een nadrukkelijke toon van wrok door in de essays in deze bundel,

maar er is ook een flinke hoeveelheid zelfkritiek aanwezig. Levi is hard voor zichzelf in dit boek, om niet te zeggen veel te hard. Ondanks zijn scherpe kritiek op de Duitsers, voelt hij zich ook geroepen zich te verdedigen voor wat hij voorheen over hen heeft geschreven. 'Améry,' schrijft hij, had 'mij "de vergever" (...) genoemd. Ik vind dat noch beledigend, noch vleiend, maar onjuist. Ik ben niet geneigd tot vergeven, ik heb geen van onze vijanden van toen ooit vergeven, (...) omdat ik geen mensendaden ken die een schuld uit kunnen wissen; ik wil dat er recht wordt gedaan, maar ik voor mij ben niet in staat om te vechten en terug te slaan.'[9.] Het is duidelijk dat Levi zich bezwaard voelde door Améry's voorbeeld van militant gedrag en tegelijk de behoefte voelde zich te verdedigen tegen Améry's aantijging. Als voormalige kampgevangenen waren ze elk het slachtoffer van flagrant onrecht, maar waar Améry kans zag terug te slaan en zo een zekere persoonlijke waardigheid te herwinnen, hield Levi vast aan een terughoudendheid die meer met zijn aard strookte. Het nadenken over die tegenstelling moet voor hem niet eenvoudig zijn geweest. 'Ik ben zoals mijn verleden me heeft gemaakt,' schrijft hij, 'en kan mezelf niet veranderen.'[10.] Het was een eerlijke rekenschap van zijn eigen passiviteit in verhouding tot Améry's meer openlijk opstandige natuur, maar vormde zijn optreden, of liever zijn niet-optreden, een adequaat antwoord op het hem aangedane onrecht? Vrijwel zeker niet. Hij wekt de indruk zich dubbel geschonden te hebben gevoeld - eerst door de verontmenselijkende ervaringen in Auschwitz en vervolgens door het knagende verwijt, ten dele misschien ook zelfverwijt, dat hij te weinig had gedaan om de gerechtigheid die hij verlangde met concrete daden na te streven. Wat uit zijn breedvoerige bespiegeling op Améry en suïcide naar voren komt heeft dan ook veel minder te maken met woede jegens zijn vroegere vervolgers dan met heftige zelfkritiek en in samenhang daarmee mogelijk een ernstig verlies aan persoonlijke waardigheid. Levi nam deze zaken uitermate serieus en wijdde er zeer ernstige woorden aan toen hij over Améry schreef: 'Om te leven heb je een identiteit, een waardigheid nodig. ... Wie het een verliest, verliest ook het ander, sterft in de geest; hij is weerloos, en daarom ook blootgesteld aan de lichamelijke dood.'[11.] Deze passage klinkt in het kader van dit betoog onheilspellend zelfbeschouwelijk en duidt op een moeilijk ogenblik van geestelijke crisis in Levi's eigen leven.

> *'Ik wil dat er recht wordt gedaan, maar ik voor mij ben niet in staat om te vechten en terug te slaan.'*

Dubbel gemarteld

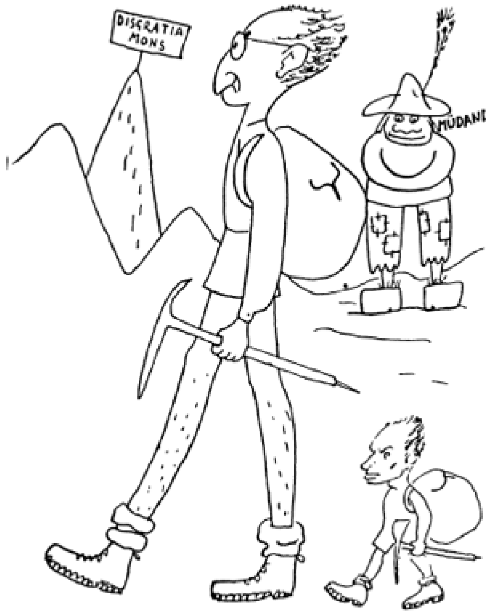
De al eerder aangehaalde Werner Weinberg verschaft een inzicht in het innerlijk van de overlevende dat volgens mij hier relevant is: 'Er zijn wonden die elke genezing tarten,' schrijft hij, 'en de reden daarvan is dat ze niet mógen helen.'[12.] Het betreft hier geestelijke wonden, herinnerings-wonden, van hetzelfde soort dat Levi in gedachten had toen hij het had over 'de herinnering aan het kwaad'. Levi besefte zelf slachtoffer te zijn van 'de grootste misdaad in de geschiedenis van de mensheid.'[13.] Tegelijkertijd begreep hij, zoals we al hebben gezien, dat het niet mogelijk was zulke

misdaden uit te delgen, want ‘geen menselijke handeling kan een misdaad uitwissen.’ De gemartelden blijven gemarteld, en wel dubbel: krachtens de onterende daad zelf en vervolgens, marteling op marteling, door de nooit verblekende herinnering aan het kwaad. Levi eiste gerechtigheid, maar ergens diep van binnen wist hij dat er geen gerechtigheid zou geschieden. En daarom maakte hij zijn geschriften tot een steeds dieper gravende, steeds gekwelder analyse van de problematiek zelf: tot een onderzoek naar de motieven en de handelingen van hen die zulk ongekend onrecht hadden

bedacht, georganiseerd en bedreven, en tot een onderzoek van hem zelf en anderen die in de kampen hadden gezeten, de slachtoffers van extreem onrecht. Tegelijkertijd, en in zijn laatste jaren uit een groeiend besef van noodzaak, ging hij de kwaliteit van zijn eigen getuigenis na door zichzelf te onderzoeken als kroniekschrijver en anatoom van het onrecht. Naarmate hij langs deze lijnen voortdacht en -schreef, zo laten zijn boeken zien, werd hij steeds meer gedreven tot nadenken over de waarde van het leven zelf en over de vraag wat iemand ertoe brengt door suïcide een eind aan het leven te maken.

Zelfdestructie

'Zelfmoord,' schreef Primo Levi, 'is (...) een weloverwogen daad.'[14.] Zoals alle daden van betekenis heeft die daad een verleden, dat in het geval van de meeste schrijvers ook een literair verleden is. Zorgvuldige lezing van al Primo Levi's geschriften, inclusief de onder het pseudoniem Damiano Malabaila gepubliceerde werken, onthult een periodieke fascinatie voor het abrupte einde, voor heftige explosies, daden van zelfdestructie. Opvallend is ook Levi's aandacht voor de psychologische en spirituele componenten van wat hij noemde 'de ziekte van de overlevenden' - afkalvende energie, een afslijtende levenskracht, een zware last van schuldgevoel en schaamte, een langzame maar zekere instorting van de levenswil. Levi bouwde zijn belangrijkste werken niet om preoccupaties als deze heen, maar ze treden in zijn boeken vaak genoeg op om te wijzen op althans een onderliggende betrokkenheid op een mogelijke, zij het daarmee niet ook wenselijke, zelfgekozen dood. Expliciete verwijzingen naar zo'n dood vinden we in Levi's inleidende gedachten over Améry, Trakl en Celan, maar de belangwekkendste opmerkingen over suïcide maakt de auteur in zijn fantasierijkere geschriften - de verhalen 'Versamina' en 'Naar het westen' gebundeld in *De zesde dag*, 'De thuiskomst van Lorenzo' in *Lilith*, passages in *Het periodiek systeem* en *De kruissleutel*, en gedichten zoals 'Plinius' en 'Het meisje uit Pompeji' Wie teksten als deze leest, voelt hoe zich dicht onder de oppervlakte van overigens rationeel gedrag ontzaglijke, destructieve krachten roeren.



Primo Levi, tekening van Eugenio Gentili Tedeschi en Primo Levi op hun bergtochten (uit: De Groene Amsterdammer, 27 maart 1991)

Een vermomde Levi

'Plinius' bij voorbeeld schildert de gevaren inherent aan een fascinatie voor de oerkracht van geologische uitbarstingen. De verteller, gebaseerd op Plinius de Oudere, die in het jaar 79 omkwam toen hij zich te dicht bij de Vesuvius waagde, is een hartstochtelijk obser-

vator die zich niet laat afbrengen van zijn wens de explosieve oorzaken van vernietigende krachten te onderzoeken. Plinius, onderzoeker van 'as', lijkt een vermomde Levi te zijn, al schijnt de vastberadenheid waarmee hij zich pardoes midden in het gevaar begeeft onverenigbaar te zijn met de gangbare opvatting van Levi als een in wezen evenwichtige en niet zozeer impulsieve figuur.

Plinius

Houdt me niet tegen, vrienden, laat me uitvaren.
Ik ga niet ver: slechts tot de andere oever;
Ik wil van nabij die duistere wolk bekijken
Die boven de Vesuvius oprijst in de vorm van een pijnboom,
Ontdekken waarvandaan deze vreemde gloed komt.
Wil je mij niet volgen, neef? Goed dan, blijf hier en studeer;
Schrijf de aantekeningen over die ik je gisteren gaf.
Voor de as moeten jullie niet bang zijn: as over as,
As zijn wij zelf, herinneren jullie je Epicurus niet?
Snel, brengt het schip in gereedheid, want het wordt al nacht,
Nacht halverwege de middag, nooit gezien wonder.
Vrees niet, zuster, ik ben voorzichtig en ervaren,
De jaren die mij hebben gekromd zijn niet vergeefs verstreken.
Snel kom ik terug, zeker, gun mij alleen maar de tijd
Om over te steken, de verschijnselen waar te nemen en terug te keren,
Zodat ik er morgen een nieuw hoofdstuk over kan schrijven
Voor mijn boeken, die naar ik hoop nog zullen leven
Wanneer al eeuwen de atomen van dit oude lichaam
Vrij zullen tollen in de maalstromen van het heelal
Of herleven in een arend, in een meisje, in een bloem.
Bootslieden, gehoorzaamt, duwt het schip in zee.[15.]

In tegenstelling tot de fatale onstuimigheid in 'Plinius', karakteriseren omzichtigheid, scepsis en beheersing de wetenschappelijke onderzoekers in 'Naar het westen', maar het klemmende thema is ook hier zelfdestructie. In dit verhaal gaan twee biologen op zoek naar de doodsdrift door het suïcidale gedrag van lemmingen te onderzoeken. Naarmate hun studie vordert beginnen ze onwillekeurig na te denken over de waarde van het leven zelf en de mogelijkheid om uit vrije keuze een eind aan het leven te maken. Hun dialoog is vorsend en intellectueel veeleisend, en gaat tot de grenzen van het redenerend onderzoek. 'Waarom zou een levend wezen willen sterven?' vraagt de een. De ander antwoordt: 'En waarom zou hij per se willen leven? Waarom moet hij *altijd* willen leven?'[16.] Zo vragen beiden steeds verder door, en de conclusies waartoe ze komen zijn veelal mismoedig: 'Het leven heeft *geen* doel; de smart heeft altijd de overhand over de vreugde; wij zijn allen ter dood veroordeelden die nog niet te horen hebben gekregen op welke dag hun executie valt; wij zijn ertoe veroordeeld aanwezig te zijn bij de dood van degenen van wie we het meest houden; er staat ook wel iets tegenover, maar veel is het niet.'[17.] Er staan veel van dit soort overwegingen in 'Naar het westen', en meestal is het thema de negatieve taxatie van de mate waarin de levensdrift in staat is zich te handhaven tegenover de onvermijdelijkheid van de aftakeling en de eroderende kracht van de dood. Het verhaal eindigt met een verwijzing naar het Indianenvolk de Arundes; de Arundes hechten 'weinig waarde aan de individuele overleving, en geen enkele aan die van

het volk.'[18.] Voelen de leden van de stam het begin van hun aftakeling, dan kiezen ze vrijelijk de dood. Als hun de mogelijkheid wordt geboden hun leven te verlengen met behulp van medicijnen, verklaren de Arundes: 'Wij verkiezen de vrijheid boven het verdovende middel en de dood boven de illusie.'[19.]

Blijkbaar maakte Lorenzo, door Primo Levi beschreven in 'De thuiskomst van Lorenzo' dezelfde keuze. Zoals lezers van *Is dit een mens?* zich zullen herinneren, was de figuur van Lorenzo van levensbelang voor Levi tijdens diens verblijf in Auschwitz. Lorenzo, een Italiaanse burger-beambte in het kamp, bracht trouw extra eten aan Levi, die zo zijn hoop in

de goedheid van de mens in stand kon houden en tevens zijn fysieke honger kon stillen. Levi beschouwde Lorenzo als een eenvoudig, door en door fatsoenlijk mens, en hij had het gevoel dat zijn eigen voortbestaan in niet geringe mate te danken was aan Lorenzo's vele blijken van goedhartigheid en grootmoedigheid. In een oord dat werd beheerst door de alomtegenwoordigheid van de dood, stond Lorenzo aan de kant van het leven. Daarom deed het Levi groot verdriet toen hij na de oorlog ontdekte dat Auschwitz een veel zwaardere tol van Lorenzo had geëist dan hij had vermoed:

> Ik vond een moe man, (...) dodelijk moe, een moeheid zonder remedie. (...) zijn marge van liefde voor het leven [was] tot bijna niets (...) versmald. (...) Hij had de wereld gezien, de wereld beviel hem niet, hij voelde hem in puin vallen: leven interesseerde hem niet meer. (...) Hij was stellig en consequent in zijn weigering van het leven. (...) Hij, die geen overlevende was, was gestorven aan de ziekte van de overlevenden.[20.]

De worsteling van de overlevende

Nadenkend over passages als deze en de eerder geciteerde dringt zich onvermijdelijk de vraag aan ons op of Levi zelf is gestorven aan 'de ziekte van de overlevenden'? We zullen het nooit zeker weten, maar zijn geschriften wijzen in de richting van die mogelijkheid. Ze tonen ons een schrijver die steeds meer gepreoccupeerd raakte met pijn, schuldgevoel, schaamte, zelfverwijt, zinloosheid en mislukking - kortom, de worsteling met de existentiele nood van de overlevende. Die worsteling is krachtig verwoord in Levi's laatste boek dat, in zijn eigen trant, als smartelijk gegriefde meditatie op het verdriet en de kwellingen van de overlevende niet onderdoet voor welk ander geschrift in het ganse corpus van de holocaust-literatuur ook.

De grieven zijn velerlei en ze zijn zowel scherp naar binnen als ook op krachten van buiten gericht. Zoals al opgemerkt hing Levi's gegriefdheid sterk samen met zijn gevoelens ten aanzien van Duitsland. Als voormalig slachtoffer van het nazidom had Levi bij de Duitsers gezocht naar enig blijk van begrip, van berouw ook wellicht, maar hij vond van beide bitter weinig. Hij werd nog steeds gekweld door traumatische herinneringen aan zijn verblijf in het kamp, maar zij die behoorden tot het volk van zijn folteraars bleken in de jaren na Auschwitz betrekkelijk vrij van gewetensnood en boden hem bij wederzijdse ontmoetingen weinig of geen troost. Had hij zijn rekeningen met lieden als dr Pannwitz of Kapo Alex kunnen vereffenen, dan had hij misschien wat van zijn roerigste gevoelens tot bedaren kunnen brengen, maar zo'n afrekening zou hem niet worden gegund. Integendeel: het voortbestaan, in steeds virulenter vorm, van zijn traumatische herinneringen maakte dat de gemartelde steeds opnieuw gemarteld zou worden.

> *'Mogelijk heeft Levi door zo over zijn kampervaringen te schrijven zijn gevoel van getraumatiseerd-zijn zelfs wel verhevigd in plaats van verlicht'*

Innerlijke bevrijding

Een schrijver met wie het zo is gesteld, zoekt natuurlijk verlichting in en toevlucht tot zijn werk. Levi was daarin geen uitzondering. Hij gebruikte graag het Jiddische spreekwoord *Ibergekumene tsores iz gut tsu dertseyln* (Van geleden leed is het goed vertellen),[21.] en het lijdt geen twijfel of hij zocht in het schrijven een manier om zijn getroubleerd verleden zowel te

verwerken als vorm te geven. Maar weliswaar vertonen Primo Levi's geschriften een hoge graad van analytische precisie en uitbeeldingskracht, ze leiden in het algemeen niet tot catharsis. Ze schilderen meesterlijk de fysieke en morele aard van het leed dat ze boekstaven, maar slechts bij hoge uitzondering volgt er uitdelging van het leed of hoop op een minder benarde toekomst erna. Mogelijk heeft Levi door zo over zijn kampervaringen te schrijven zijn gevoel van getraumatiseerd-zijn zelfs wel verhevigd in plaats van verlicht. In dat opzicht stond hij voor een uitzonderlijk zwaar en op den duur uitputtend dilemma. Verdiept als hij was in herinneringen en in wat volgens hem de verplichtingen en de eisen waren die ze aan hem en zijn schrijverschap stelden, keerde Levi telkens opnieuw naar het verleden terug, daarheen dus waar zijn gruwelijkste en tegelijk rijkste ervaringen lagen. Aanvankelijk had hij het schrijven beschouwd als een middel tot innerlijke bevrijding, en hij zijn aandrang om te gaan schrijven was zo sterk geweest dat hij al tijdens zijn gevangenschap de wil om te leven en de wil om te verkondigen als een en dezelfde was gaan beschouwen. Tot formuleren bewogen door wat hij later omschreef als ‘een onmiddellijke, heftige impuls’[22.] was hij zelfs al aan zijn eerste boek begonnen toen hij nog in Auschwitz zat.[23.] Hij zag zichzelf dus als kroniekschrijver van een historische misdaad zonder weerga, en had zich, als slachtoffer én getuige van die misdaad, tot taak gesteld te zorgen dat anderen zouden weten hoe monsterlijk die was geweest. Op de in zijn eerste boek gestelde vraag ‘of het werkelijk zin heeft, en goed is, om een herinnering aan hun extreme menselijke staat te bewaren’[24.], was derhalve voor de auteur van *Is dit een mens?* maar één antwoord denkbaar, een nadrukkelijk Ja.

Het feilbare geheugen

Tekening van Primo Levi, ‘Verplicht zakjes om veldflessen naaien’ (uit: De Groene Amsterdammer, 27 maart 1991)

Het is twijfelachtig of de schrijver op latere leeftijd had kunnen antwoorden met een even groot vertrouwen in het conserverend vermogen van het geheugen. Immers, toen Levi de soms bittere, soms zwaarmoedige hoofdstukken van *De verdronkenen en de geredden* schreef, waren er bij hem inmiddels kennelijk bedenkingen gerezen,

en gaf hij blijk van ernstige reserves aangaande de kwaliteit van zijn eigen getuigenis. ‘Is het ons gelukt, ons teruggekeerden, wat we beleefd hebben te begrijpen en begrijpelijk te maken?’[25.] vraagt hij zich af. Zijn antwoord ligt al in de vraag besloten en is nauwelijks bevestigend: ‘Het menselijk geheugen is een prachtig maar feilbaar instrument,’ schrijft hij. ‘Ook in normale omstandigheden is er sprake van een langzame afkalving, een vervaging van omtrekken, een als het ware fysiologisch vergeten waar maar weinig herinneringen tegen bestand zijn. (...) Hier past [dus] een apologie. Ook dit boek wordt gevoed door herinneringen, en verre herinneringen bovendien. Het put dus uit een verdachte bron en moet tegen zichzelf be-

schermd worden'[26.] Dit is een machtige nuancerende wending, die laat zien dat de jonge Levi die had voortgeleefd, zoals hij zei, om te vertellen, is opgevolgd door een ouder, droever auteur die kennelijk is gaan twijfelen aan de juistheid en de doeltreffendheid van zijn eigen vertellingen. Deze sobere, relativerende kijk op zijn werk is op te vatten als enerzijds symptoom en anderzijds oorzaak van de melancholie waaraan de schrijver op het eind van zijn leven ten prooi was, en werpt mogelijk een duistere schaduw vooruit van een geestelijke nood die met vertellen niet afdoend te lenigen viel.

Morele ambiguïteit

Die nood nam in Levi's laatste geschriften een vorm aan die we in zijn eerdere boeken niet vinden. De jonge Levi sprak van 'de bevrijdende vreugde van het vertellen'[27.] en toonde in zijn verhalen het zelfvertrouwen van een schrijver die zich heer en meester over zijn expressief vermogen voelde. Hij twijfelde weliswaar ernstig aan de bereidheid van anderen om naar zijn verhaal te luisteren, maar hij kende geen twijfel aan de waarheid en het belang daarvan of aan zijn eigen integriteit als verteller. De oudere Levi echter gaf blijk van toenemende onbehaaglijkheid omtrent getuigenissen van overlevenden en zelfs de betrouwbaarheid van het geheugen zelf. 'De meeste getuigen (...) zijn nu dood, en de herinneringen van wie nog leven (...) worden hoe langer hoe vager en dikwijls onbewust beïnvloed door latere gegevens (...)'[28.] Bovendien hebben ze hun relaas, vindt hij, op basis van slechts gedeeltelijke kennis geschreven. Zij die de gruwelen van het nazisme ten volle hebben ervaren, hebben dat niet overleefd of zijn er nagenoeg met stomheid door geslagen. In zijn laatste jaren lijkt Levi dus de trieste gevolgtrekking onder ogen te hebben gezien dat de fundamentele realiteit van zijn leven - de volle waarheid omtrent Auschwitz - misschien nooit exact bekend zou kunnen worden.

In zijn laatste boek analyseerde Levi uitvoerig de oorzaken en consequenties van dat zorgwekkende vooruitzicht. Uit de essays in *De verdronkenen en de geredden* blijkt een uitgesproken vrees voor vervaging en vertekening van de herinnering en daarmee voor verdoezeling en vervalsing van het verleden. Levi wijt die zorgelijke ontwikkeling ten dele aan hen die het verleden liever vergeten of het met oneerlijke bedoelingen manipuleren, maar zijn zorg lijkt voor een aanzienlijk deel hem zelf te betreffen en de angstige consequentie dat hij zelf wellicht een in zijn eigen ogen onbetrouwbare getuige is geworden. Het thema van de morele ambiguïteit, dat hij zo krachtig en trefzeker ontwikkelt in 'De grijze laag', is niet iets waarvan hij zichzelf uitsloot, en al wijst niets op Levi's feitelijke medeplichtigheid als gevangene in Auschwitz, toch lijkt hij zichzelf in zekere zin als medeplichtig te hebben beschouwd: 'Een hels systeem als het nationaalsocialisme oefent een griezelige zuigkracht uit, waaraan men zich moeilijk kan onttrekken. Het verlaagt zijn slachtoffers en maakt ze gelijk aan zichzelf, omdat het grote en kleine medeplichtigen nodig heeft. Om daar weerstand aan te kunnen bieden heeft men een ijzersterk moreel gestel nodig (...)'[29.] Uit 'De grijze laag' komt naar voren dat volgens Levi niet velen zo'n morele constitutie bezaten of deze in de barre omstandigheden van de kampen intact wisten te houden. 'In Rumkowski zien wij allen onszelf weerspiegeld,' schreef hij; 'zijn

dubbelzinnigheid is de onze, maakt deel uit van onze natuur (...)'[30.] Dapper maar bedroefd betrekt hij zichzelf in dit oordeel: 'Ik had me ook de voornaamste regel van die plaats, die voorschreef om vóór alles aan jezelf te denken, grondig eigen gemaakt.'[31.] Dit besef, dat bij geen enkele belangrijke tendens in Levi's vroege werk aansluit, verleent zijn laatste geschriften het accent van de zelfveroordeling, en daarmee van een schaamte die als een verpletterende last op hem moet hebben gedrukt. In *De verdronkenen en de geredden* onderwerpt hij een dergelijke schaamte aan een fijnzinnig moreel onderzoek en tracht hij de getourmenteerde psyche van de overlevenden, maar ook de ondoorgrondelijker psyche van hun beulen te analyseren. Zoals hij in 'De grijze laag' naar voren brengt, bestond er in de kampen vaak een nauwe samenwerking tussen de gevangenen en hun tuchtmeesters, en de nawerking van hun dubbelzinnige en vaak belastende verstandhouding liet zich in de naoorlogse periode niet zo heel gemakkelijk wegredeneren.

Invretende gevoelens

Ellende, angst, uitputting, schuld en schaamte - dat alles hoorde tot de erfenis die de kampen aan veel van hun overlevenden nalieten. De bevrijding bracht fysieke maar niet altijd ook psychische vrijheid. '[Men] leed,' schreef Levi, 'onder het herwonnen besef geen mens meer te zijn geweest'[32.] Bovendien leed men onder martelende schuldgevoelens: 'Schuld, waaraan? Toen alles voorbij was, kwam het besef boven niets of niet genoeg te hebben gedaan tegen het systeem dat ons in zijn greep had gehad. (...) [De overlevende] voelt (...) zich beschuldigd en geoordeeld, genoopt om zich te rechtvaardigen en te verdedigen.' Zich te verdedigen - waartegen? 'Zelfbeschuldiging, of beschuldiging, niet solidair genoeg te zijn geweest, (...) omdat ze anderen geen hulp geboden hebben, (...) een menselijk woord, een raadgeving, of ook alleen maar een gewillig oor.'[33.] Schuldgevoel voegde zich ook bij het zorgelijke vermoeden dat men nog leefde in de plaats van een ander - 'van een grootmoediger, gevoeliger, wijzer, nuttiger mens, waardiger om te leven dan jij. Je kunt het niet uitsluiten; je onderzoekt jezelf, je gaat je herinneringen na, (...) nee, je vindt geen zichtbare overtredingen, je hebt niemand van zijn plaats gedrongen. (...) [Maar het] knaagt; het heeft zich ergens diep genesteld, als een houtworm; je kunt er van buiten niets van zien, maar het knaagt en schuurt'[34.] Het late gedicht 'De overlevende' verwoordt de zielenood van de voormalige kampgevangene die wordt geteisterd door deze invretende gevoelens, maar ze zijn nergens schrijnender uitgewerkt dan in het essay 'Schaamte', waaruit bovenstaande citaten afkomstig zijn. Nergens anders in Levi's werk zien we zoals hier hoe de auteur zich tegen zichzelf keert op een manier die meedogenloos was op het zelfkastijdende af:

De 'geredden' van het Lager waren niet de besten, de voorbestemden tot het goede, de dragers van een boodschap; wat ik gezien en beleefd had, bewees precies het omgekeerde. Wie in leven bleven, waren (...) de slechtsten, de egoïsten, de woestelingen, de hardvochtigen, de collaborateurs van de 'grijze laag', de spionnen. (...) De slechtsten, dat wil zeggen de best aangepasten, overleefden; de besten zijn allemaal dood. (...)

Nogmaals, de ware getuigen zijn niet wij, de overlevenden. (...) Wij overlevenden zijn behalve een heel kleine ook een nietrepresentatieve minderheid: we zijn degenen die, door misbruik of handigheid of geluk, het ergste niet hebben gekend. Wie dat wel heeft gedaan (...) is niet teruggekomen om te vertellen, of is sprakeloos teruggekomen, maar zij (...) zijn de echte getuigen, wier getuigenis alles en allen zou hebben omvat. Zij zijn de regel, wij de uitzondering.[35.]

'Toen alles voorbij was, kwam het besef boven niets of niet genoeg te hebben gedaan tegen het systeem dat ons in zijn greep had gehad.'

Twijfel

Als we deze passage opvatten als tekenend voor Levi's uiteindelijke opvatting van zichzelf en zijn werk, moeten we wel tot uiterst onthutsende conclusies komen. Op

zowel morele als literaire gronden lijkt de auteur van *De verdronkenen en de geredden* de waarde van de getuigenissen in zijn eerdere boeken ernstig in twijfel te trekken. De overlevenden, zo erkent Levi ten slotte, zijn niet de ware getuigen, maar spreken ‘in de plaats van een ander, op kosten

van een ander.' Het verhaal dat ze te vertellen hebben is 'een bericht uit de tweede hand,' niet het relaas van persoonlijke ondervinding. Zij die 'het ergste hebben gekend' bleven onder water, hun verhalen bleven onuitgesproken, door niemand gehoord; en wat betreft hen die voortleefden en hebben getracht voor de verdronkenen te spreken zegt Levi: 'het privilege [stond] in geen verhouding (...) tot het resultaat. (...) Wij door het lot gespaarden hebben (...) geprobeerd om niet alleen ons eigen lot, maar ook het hunne, dat van de overweldigden te vertellen; maar (...) de afbraak tot op de grond, het volbrachte werk, heeft niemand verteld (...)'[36.]

'Silvio Ortona in Milaan, 1943'
(uit: De Groene Amsterdammer, 27 maart 1991)

Uitgaande van deze woorden lijkt het duidelijk dat Levi tijdens het schrijven van zijn laatste boek gebukt ging onder een verlaat besef van eigen ontoereikendheid als getuige-overlevende. Werd hij ook tot twijfelen gebracht aan de intrinsieke waarde van zijn voortbestaan? We zullen het nooit zeker weten. De getuigenissen van zijn vrienden spreken elkaar nogal eens tegen en bieden geen uitsluitsel. Ook mijn eigen briefwisseling met hem kan geen klaarheid in de zaak brengen, maar niettemin wil ik er fragmenten uit citeren die volgens mij licht kunnen werpen op één kommervol facet van Primo Levi's leven in zijn laatste jaren.

In een brief aan mij van 15 september 1985 schreef Levi als volgt over zijn 'essay-boek' in wording: 'De titel wordt *I sommersi e i salvati* (*De verdronkenen en de geredden*), een citaat zonder verwijzing uit Dante (Inf. XX:3), ironisch op te vatten. De *Salvati* [geredden, verlosten - vert.] zijn niet zij die verlossing in theologische zin verdienden, maar integendeel de doortrapten, de gewelddadigen, de collaborateurs.' Levi zelf was bruut noch doortrapt en hoort niet in deze ironische categorie van 'geredden' thuis, maar hij wist Auschwitz wel te overleven, en zou daar later in zijn leven zwaar voor boeten. Die boete nam de vorm aan van periodieke depressies. Toen ik hem in de lente van 1981 in Italië ontmoette, was hij opgewekt, maar toen ik hem anderhalf jaar later voorstelde opnieuw langs te komen, was zijn toestand veranderd. In een brief van 14 januari 1983 schreef hij:

Je voorstel om me binnen enkele maanden te komen opzoeken heeft me getroffen, maar komt in een periode van wankelbaarheid. Ik hoop, ik hoop oprecht, binnenkort in een zodanige toestand te zijn dat ik je kan ontmoeten en met je kan praten, maar nu lijd ik aan een depressie (niet mijn eerste; het zal wel de erfenis van het Lager zijn). Ik hoop dat jij nooit zo'n psychische omslag hebt meegemaakt; dat is pijnlijk en belemmert het denken, het verhindert me niet alleen te schrijven maar ook om auto te rijden of te reizen. Ik sta uiteraard onder medische behandeling, maar ik kan niet zeggen hoe lang het zal duren (...) Wil je me verontschuldigen? Misschien ben ik weer in orde als je in Europa bent, maar ik kan niets voorspellen en geen plannen maken.

Het is algemeen bekend dat Levi aan depressies leed, maar ik ken geen ander document waarin hij die aandoening in verband brengt met zijn tijd in het kamp. Hoe hij dat verband precies opvatte is onduidelijk, maar het is tekenend dat Levi nog vier decennia na zijn bevrijding zo'n overweldigend negatieve, invaliderende invloed op zijn leven aan Auschwitz toeschreef.

Wat hij ook voor baat heeft gehad bij de medische behandeling die hij onderging, de toestand van matheid en verlamming van zijn scheppend vermogen waarover Levi schreef, ging niet vlot over. Op 23 april 1983 schreef hij me: ‘Mijn toestand van algehele vermoeidheid is iets verbeterd, maar ik ben nog niet tevreden. Ik merk dat ik moeite heb me te concentreren, vooral als ik schrijf. Ik heb zelden zo naar iets verlangd als nu naar een spoedig herstel van mijn normale conditie.’ Deze depressie duurde zo'n zeven maanden tot ze eind mei optrok. Hij schreef me op 3 augustus 1983: ‘Je voelt je als herboren! Hoewel ik nu heel normaal leef, kom ik ideeën te kort, en voor het ogenblik is mijn activiteit beperkt tot los-vaste samenwerking met het plaatselijke dagblad.’

> *‘De figuur van de spookachtige verteller die naarstig rondspeurt naar toehoorders was voor hem hét toonbeeld van de schrijver als getuige-overlevende.’*

De dwang om te vertellen

Korte tijd later begon Levi de essays te schrijven die *De verdronkenen en de geredden* zouden vormen. Het werk vlotte goed en in september 1985 had hij zes van de oorspronkelijk geplande tien of twaalf essays af (brief van 15 september 1985). Hij voltooide nog twee stukken (het gepubliceerde boek zou inderdaad in totaal acht essays bevatten) en op 16 januari 1986 schreef hij me, in een over het algemeen opperbeste stemming: ‘Juist vandaag heb ik mijn bundel essays bij Einaudi ingeleverd.’ Levi had zijn boek oorspronkelijk bedoeld als een sociologie van het kampleven (brief van 8 mei 1985), maar hoe we dat facet ook beoordelen, thans lezen we zijn laatste boek toch vooral met andere ogen: als een diepzinnig zelfportret door een overlevende van de holocaust en tegelijk als het testament waarin de auteur afscheid neemt van het schrijven. In dezelfde brief waarin hij meldde dat hij het manuscript zojuist bij zijn uitgever had ingeleverd, typte Levi een Engelse vertaling van zijn gedicht ‘De overlevende’ voor me uit. De eerste regels van Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner* staan als epigram in *De verdronkenen en de geredden*:

> Since then, at an uncertain hour,
> That agony returns:
> And tili my ghastly tale is told,
> This heart within me burns.

Zonder enige twijfel identificeerde Levi zich met de figuur van de Ancient Mariner en ervoer hij ook die dwang om zijn verhaal te vertellen. De figuur van de spookachtige verteller die naarstig rondspeurt naar toehoorders was voor hem hét toonbeeld van de schrijver als getuige-overlevende, gehouden om de uitzonderlijke

gebeurtenissen die hij beleefd heeft uit te dragen. Het syndroom van de overlevende die een dwangmatige verteller is, is echter hoogst problematisch, want het voert hem telkens opnieuw terug naar de herinnering aan zijn traumatische verleden zonder hem ervan te verlos-

sen. Daarbij stelt het hem bloot aan het gevaar van wie met aandrang een verhaal vertelt dat anderen wellicht niet willen horen. Zo'n schrijver wordt van drie kanten bedreigd: door vertellen en her-vertellen dreigt hij de stuwende kracht van zijn drang tot schrijven uit te putten; of hij dreigt zelf uitgeput te raken door de eisen die het schrijven aan hem stelt; en ten slotte dreigt er de terugslag bij het besef dat hij de toehoorders tot wie hij spreekt niet bereikt. Aan het eind van zijn leven ondervond Levi in meerdere of mindere mate alle drie die consequenties. Bovendien leed hij onder een schuldgevoel dat alleen andere overlevenden werkelijk kunnen begrijpen - een schuldgevoel dat onbarmhartig uitdrukking vindt in de slotregels van ‘De overlevende’:

Hij ziet weer de gezichten van zijn makkers
Lijkbleek in het eerste daglicht,
Grauw van het gruis van cement,
Onherkenbaar in de mist,
Doods gekleurd in hun rusteloze slaap:
's Nachts bewegen zij hun kaken
Onder de zware steenhoop van hun dromen
Kauwend op een raap die er niet is.
'Achteruit, weg van hier, verdronkenen,
Gaat heen. Ik heb niemand weggedrongen,
Niemands brood heb ik afgenomen,
Niemand is in mijn plaats gestorven. Niemand.
Keer terug in jullie mist.
Het is mijn schuld niet dat ik leef en adem,
En eet en drink en slaap en kleren draag.[37.]

Levi moet *De verdronkenen en de geredden* althans ten dele hebben geschreven om die doden tot zwijgen te brengen, maar ze lieten zich niet tot zwijgen brengen. Hij meende dat hij een ‘schrijnend’ boek had geschreven en verwachtte niet dat het een breed publiek zou bereikten (brief van 30 juni 1986), maar tegen die verwachting in vond het in Italië een tamelijk grote, ontvankelijke lezerskring. Toch werd Levi verontrust door wat hij zag als de zinloosheid van zijn streven. Zo schreef hij zijn vriend Dan Vittorio Segre: ‘Het nare is dat de mensen die dit boek lezen en begrijpen het niet nodig hebben, en dat zij die het nodig hebben het niet begrijpen.’ Segre, deze woorden na Levi's dood overdenkend, meende dat ‘zijn dood, zijn wijze van sterven, kwam omdat hij ofwel niet meer kon spreken, of niet kon worden begrepen.’[38.]

Er waren nog meer complicaties - te veel om zonder moeite het hoofd recht te houden. Enkele daarvan beschreef hij in een brief aan mij van 30 juli 1986: ‘Met onze familie gaat het plotseling slechter. Afgelopen maandag heeft mijn moeder een beroerte gehad, en nu ligt ze in het ziekenhuis (...); helaas is ze bij haar volle bewustzijn, maar ze heeft moeite met spreken. De toekomst is volkomen duister, maar op haar leeftijd (91) is de kans op herstel vrijwel nihil.’ Hij besloot deze brief aldus: ‘Vergeef me dat ik kortaf ben. Ik hoop de volgende keer kalmer en uitvoeriger te zijn, als de toestand opklaart.’ In plaats van op te klaren is de toestand echter evident verslechterd. Maanden gingen voorbij zonder enig nieuws uit Italië. Toen kwam de volgende brief, gedateerd op 29 maart 1987.

Beste Alvin,

Dank voor je brief van 13 maart en voor het mooie essay dat erbij ging. Inderdaad hebben we al een poos geen contact gehad: dat is mijn schuld, althans ik was de zwakke schakel. Mijn familie is tweemaal getroffen en de zaken staan thuis tamelijk slecht: mijn moeder, 92 jaar oud, ligt voorgoed verlamd in bed, ik zelf ben gisteren uit het ziekenhuis gekomen waar ik een ernstige operatie heb ondergaan; maar het voornaamste is dat ik als gevolg van dit alles aan een zware depressie lijd, waaraan ik vergeefs poog me te ontworstelen.

Vergeef me alsjeblieft dat ik zo kort van stof ben; alleen het feit dat ik een brief schrijf is al een beproeving voor me, maar mijn wil om beter te worden is sterk. Laten we afwachten wat de komende maanden ons allen zullen brengen, maar mijn huidige toestand is de ergste die ik ooit heb meegemaakt, Auschwitz inbegrepen.

Goede reis van de zomer in Europa, en veel hartelijke groeten aan al je lieve huisgenoten en jezelf.

Primo.

Deze brief kreeg ik op 9 april 1987. Twee dagen later vernam ik dat Primo Levi dood was.

Innerlijk leed

De dood van een groot schrijver laat een leegte in het bewustzijn achter die we niet weten te vullen. We bewijzen de dode eer en geven persoonlijk en in het openbaar uiting aan onze droefenis en eerbied, maar wat de ceremoniële en therapeutische waarde van zulke gebaren ook is, we realiseren ons dat ze ontoereikend zijn. Als, zoals in dit geval, de overledene zelf de hand in zijn dood lijkt te hebben gehad, voelen we ons bovendien geroepen die te verklaren. Primo Levi had een dergelijk gevoel voorzien en er in *De kruissleutel* voor gewaarschuwd: 'Wanneer er een mens dood gaat [zegt] iedereen achteraf (...) dat hij het wel had zien aankomen. (...) toen het ongeluk eenmaal gebeurd was [had iedereen] het zijne te beweren. (...) Natuurlijk, als iemand doodgaat (...) dan moet daar een reden voor zijn, maar het is niet gezegd dat het er maar één is of als het er maar één is, dat je die ook kunt vinden.'[39.]

Gedurende zijn leven had Primo Levi een teveel aan pijn opgespaard, en het zou onverstandig zijn, zijn dood aan één oorzaak toe te wijzen. Ongetwijfeld werd hij ten gevolge van zijn ervaringen uit de oorlog gemarteld door traumatische herinneringen en streefde hij door middel van zijn geschriften naar zowel opheldering als verlichting. Thans is duidelijk dat hij het eerste in meerdere mate bereikte dan het laatste. Literair gesproken was het resultaat van zijn streven reusachtig. Wat betreft de prijs die hij daarvoor aan geestelijk en psychisch welzijn moest betalen, geldt dat maar weinigen onder ons een voorstellingsvermogen bezitten groot genoeg om zich de omvang van zijn innerlijk leed te kunnen indenken. Op het laatst werden de pijn en beklemming van het leven hem eenvoudig te groot, zo groot dat ze hem blijkbaar hebben overweldigd. Zijn boeken blijven onder ons - een weergaloos archief van aangedaan en geleden leed en van nog andere, zo diep ingrijpende aandoeningen dat de overlevende er niet tegen bestand was.

> *'Natuurlijk, als iemand doodgaat (...) dan moet daar een reden voor zijn, maar het is niet gezegd dat het er maar één is of als het er maar één is, dat je die ook kunt vinden.'*

[Opmerking: in de citaten uit uitgegeven vertalingen staan mijn toevoegingen tussen [vierkante haken]. Dat is dan meestal een kwestie van herplaatsing van een persoonsvorm of vervanging van een persoonlijk voornaamwoord door zijn antecedent, ten behoeve van de context - RK.]

Vertaling: René Kurpershoek

(illustratie: Paul Tuijnman)

Eindnoten:

1. 'Nawoord' bij Primo Levi, *Se questo è un uomo* (*Is dit een mens?*), Turijn, Einaudi, 1971 (1984), blz. 222.
2. 'An den Grenzen des Geistes' in: Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne, Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, blz. 15-36.
3. *De verdronkenen en de geredden*, vertaald door Frida de Matteis-Vogels, Amsterdam, Meulenhoff, 1991, blz. 20.
4. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 19.
5. Werner Weinberg, *Self-Portrait of a Holocaust Survivor*, Jefferson (North Carolina), McFarland and Company, 1985, blz. 10.
6. 'Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein', in: Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, blz. 102-122.
7. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 133.
8. Cynthia Ozick, 'Primo Levi's Suicide Note', in *Metaphor and Memory*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, blz. 47-48.
9. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 134.
10. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 134.
11. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 125.
12. *Self Portrait of a Holocaust Survivor*, blz. 82.
13. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 10.

14. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 72.
15. *Op een onzeker uur, Gedichten*, vertaald door Maarten Asscher en Reinier Speelman, Amsterdam, Meulenhoff, 1988.
16. 'Naar het westen', in: *De zesde dag*, vertaald door Reinier Speelman, Amsterdam, Meulenhoff, 1990, blz. 121.
17. *De zesde dag*, blz. 123.
18. *De zesde dag*, blz. 128.
19. *De zesde dag*, blz. 131.
20. 'De thuiskomst van Lorenzo' in: *Lilith*, vertaald door Frida de Matteis-Vogels, Amsterdam, Meulenhoff, 1990, blz. 79-80.
21. Levi geeft dit Jiddische spreekwoord als motto mee aan *Het periodiek systeem*, en citeert het ook elders.
22. Levi's voorwoord tot *Is dit een mens*, blz. 8.
23. 'Nawoord' bij Se *questo è un uomo*, blz. 221.
24. *Is dit een mens*, blz. 99.
25. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 31.
26. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 18, 30.
27. *Het respijt*, blz. 222.
28. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 15.
29. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 64.
30. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 65.
31. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 75.
32. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 71.
33. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 72, 74.
34. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 78.
35. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 79, 80.
36. *De verdronkenen en de geredden*, blz. 79-81.
37. 'De overlevende', in: *Op een onzeker uur*.
38. 'A Romantic Grows Up,' interview met Dan Vittorio *Segre, Jerusalem Post International Edition* (5 september 1987).
39. *De bruissleutel*, vertaald door Frida de Matteis-Vogels, Amsterdam, Meulenhoff, 1989, blz. 134-135.

S. Dresden
De beheersing van het ondoorgrondelijke

Wat zou een schrijver tot schrijven Brengen? Zo moeilijk het is op deze vraag algemeen antwoord te geven, zo gemakkelijk lijkt het in dit geval. Een jonge chemicus keert na lange omzwervingen uit Auschwitz naar zijn geboorteplaats Turijn terug met één doel voor ogen: de uitzonderlijke kampervaringen die hij en zijn lotgenoten ondergaan hadden mede te delen aan anderen. Zo zouden zij althans op zekere wijze en in zekere mate deelgenoten kunnen worden van onmenselijke situaties die elke voorstelling te buiten gaan, om daaruit lessen te trekken betreffende menselijke gedragingen.

Daarbij doet zich een aantal opmerkelijke feiten voor: verwoed en - het woord is niet te sterk - bezeten zet Primo Levi zich tot het maken van gedichten en van *Is dit een mens*, een beschrijving van de kamp-ellende die opnieuw beleefd wordt, maar aanvankelijk door de aangezochte uitgever niet voor publicatie in aanmerking kwam, toch door een kleine uitgeverij aanvaard werd en een in zekere zin ondergronds bestaan leidde. Gezien het latere overstelpende succes is dat op zichzelf al vreemd genoeg. Maar het is niet alles en zeker ook niet het belangrijkste.

In voor- en nawoorden die bij heruitgaven aan het werk zijn toegevoegd, verklaart Levi namelijk dat hij zonder Auschwitz wellicht nooit schrijver zou zijn geworden, dat hij als het ware gedwongen werd zijn ‘ghastly tale’ (woorden die aan Coleridge ontleend zijn) tot het bittere einde te vertellen, dat hij daartoe gelegenheid had aangezien hij over een fotografisch geheugen beschikte, dat ten slotte het verhaal waaraan hij werkte toch ook al en ten volle in zijn gedachten, zijn wezen, gereed lag en hij zich dus in plaats van schrijver als overschrijver kon beschouwen.

Stuk voor stuk zijn deze mededelingen van belang voor Levi's schrijverschap. Hij zou als een amateur, maar dan een amateur van buitengewone allure, gezien kunnen worden, die pas later van beroep en dus professioneel schrijver werd, wat wel zal inhouden dat hij met schrijven in zijn onderhoud kon voorzien.

Wat dit laatste desnoods zou kunnen betekenen doet voorlopig niet ter zake. Allereerst moet erop gewezen worden dat juist de onvoorstelbare ellende en de radicale ontmenselijking van de dodenfabriek die Auschwitz geweest is, hem tot schrijven dwingen. Een ‘Verklaring’ daarvoor (op dit gebied is alles altijd te verklaren!) is overigens niet onmogelijk, maar dan moet eveneens vastgesteld worden dat het tegenovergestelde ook zinvol mag heten en met kracht van valide argumenten betoogd kan worden. Hoe vele malen is er niet op gewezen dat kampervaringen onbeschrijflijk zijn? Gaat dat wellicht te ver, dan doet zich een andere moeilijkheid voor.

Levi wist waarschijnlijk niet en kon ook niet weten, dat Adorno in Auschwitz een bijna grondeloze afgrond ontdekte waarin de Europese beschaving gevallen was. Zo diep en zo ontstellend dat het schrijven van gedichten sindsdien niet anders dan ‘barbarisch’ genoemd kan worden en ik zal niet ver van de waarheid zijn, wanneer ik vermoed dat hij feitelijk het geheel der literatuur in gedachte had. Voor een willekeurige lezer zal dat te meer het geval zijn, wanneer hij bedenkt dat niet alleen Adorno maar eigenlijk iedereen die zich tot schrijven heeft gezet, er onuitgesproken of meestal in veelvuldig uitgesproken bewoordingen van uitgaat dat het onmogelijk

is de kamp werkelijkheid weer te geven, dat het onzegbare dus overal en altijd aanwezig zal zijn, dat alles wat gezegd wordt alleen maar een flauwe en zelfs misleidende afschaduwing moet blijven van wat door een enkeling nog verteld kan worden, maar door verreweg de meesten met de dood bekocht en dus in zwijgen gehuld is. Tegenover hen is spreken of schrijven zelfs een onvergeeflijke belediging, een schandelijke aantasting en ontheiliging van hun martelaarschap.

Later, in enkele beschouwingen uit *De verdron-*

kenen en de geredden met name, blijkt Levi ook zelf lang niet ongevoelig te zijn voor deze manier van denken en van beleven. Toch gaat hij een andere weg of, beter gezegd, hij werd na zijn terugkeer een andere weg opgedreven die aanvankelijk weinig of niets met enigerlei keuze van doen had, maar op den duur welbewust tot een eigen beslissing werd.

Spiegeling

Over de rangorde die zou bestaan tussen dit diepe mede-lijdende zwijgen en het ondanks alles toch literaire vertellen van dit lijden kan lang getwist worden. Ik zal er niet aan meedoen, ook al moet mij van het hart dat ik juist in dergelijk twistgeschrijf een nutteloze, ergerlijke en zelfs moreel onbehoorlijke benaderingswijze zie waarbij de zaak zelf, het afgrijzen dat een ieder bevangt, uit het oog wordt verloren en inderdaad alleen maar een zaak is. Ik bepaal mij dientengevolge ertoe vast te stellen dat Levi een verteller van verhalen wordt, zonder dat daarmee ook maar iets wordt afgedaan aan de intensiteit van zijn persoonlijke beleving of aan de eerlijkheid waarmee deze vorm wordt gegeven. Het is zonder enige moeite vol te houden dat alles wat hij geschreven heeft onder verhalen kan worden gerangschikt. Uiteraard verschillen ze onderling niet alleen van inhoud maar ook van aard en van doelstelling die hij zelf in de meeste gevallen heeft gepreciseerd.

Het eerste werk, van 1946 maar pas tien jaar later een groot succes, wenste hij vooral zo niet uitsluitend beschouwd te zien als een getuigenis, een document dat Auschwitz betreft en zich dus, als men het zo mag zeggen, *bijna* in de plaats van het kamp laat stellen of althans de enige mogelijkheid omvat om het te doen ‘herleven’. In ieder geval wordt gepoogd de relatie geschrift/beschreven werkelijkheid zo nauw mogelijk te maken.

In 1963 verschijnt *Het respijt*, dat de terugtocht van de schrijver uit Auschwitz naar Italië beschrijft. In die zin is het ongetwijfeld een vervolg op het eerst gepubliceerde, maar het is wel meer dan vijftien jaar later geschreven. Verschillen zijn dan ook duidelijk merkbaar: het avontuurlijke krijgt een grotere functie, de toon is wat helderder ook al blijft er een zware strijd op leven en dood bestaan. Evenals *Is dit een mens* betreft het echter ook een verslag, wederom van wat toen een vreemdsoortige werkelijkheid had geboden: het is *deze* ‘reis’, *dit* rondtrekken of nog beter rondgesold worden van *deze* groep mensen. Beide zijn dus autobiografische verhalen waarvan de lezer de exacte spiegeling met de werkelijkheid mag en moet veronderstellen.

Als ik nu de chronologische orde doorbreek staat het dichtst bij *Het respijt* de roman die de titel draagt *Zo niet nu, wanneer dan?* die in 1982 verschenen is. Bij mijn weten is het de enige keer dat in Levi's werk het woord *roman* wordt gebezigd, en het is ook vermoedelijk het beste inderdaad over een avonturenroman te spreken. Maar dan is het noodzakelijk zich af te vragen welke avonturen aan de orde komen en waarin het verschil ligt met het veel eerdere nauwkeurige verslag van persoonlijke gebeurtenissen.

Beide geven parallelle gebeurtenissen weer, ook al zal onmiddellijk opgemerkt worden dat de relatie tot de werkelijkheid geheel verschillend is: in het ene geval eigen ervaring, in het andere fantasie die niet strookt of niet behoeft overeen te

stemmen met welke realiteit dan ook. Maar daar ligt nu juist de literairtechnisch niet onbelangrijke moeilijkheid. Aan het werk uit 1982 heeft Levi enkele bladzijden (en zelfs een kleine bibliografie) toegevoegd om de waarheid en werkelijkheid van zijn roman te bekrachtigen. De verhalen van een groep partizanen zijn hem al in 1945 door een vriend verteld, zodat zijn bedoeling inderdaad kan zijn een waar verhaal van lijden, waardig heroïsme en uiteindelijke overwinning te bieden. De gebeurtenissen die beschreven worden hebben metterdaad in het leven der vrijheidsstrijders plaats gevonden, ook al is er bovendien het nodige verzonnen. Het gevolg is dat deze korte notitie van de romancier die geen romancier wenst te zijn, kan eindigen met een (nauwkeurige?) opgave van denkbeeldige personen of ervaringen en van werkelijke of ware of echte. En dat heeft bijna onherroepelijk weer tot gevolg dat de gewone lezer bevangen wordt door een zekere aarzeling: hij kan maar moeilijk tot een onbetwijfelbare conclusie komen betreffende het werkelijkheidsgehalte van beide werken en

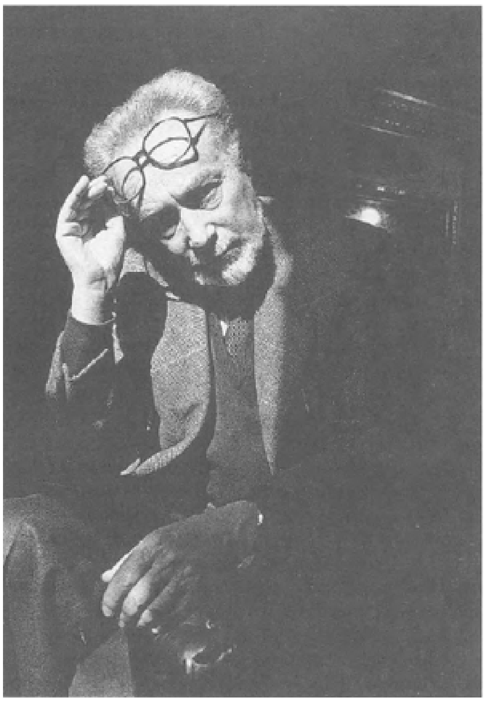
moet afgaan - wat hij graag zal doen - op het woord van de schrijver dienaangaande. Daarom zal het beter zijn de aard der avonturen in beide vertellingen - dus in verslag en roman - iets nader te bepalen.

Verzet

Spreek ik in beide gevallen van avonturen, dan moet er wel onmiddellijk aan toegevoegd worden dat het om een heel bijzonder soort van spannende gebeurtenissen gaat. In de gewone avonturenroman komen spanning, onverwachtheid, amusement, soms sociale kritiek in een bonte mengeling van aan elkaar geregen episodes voor. Elke orde wordt door wanorde doorbroken, wat gelegenheid biedt tot een nieuwe of in elk geval onverwachte en verrassende blik op het menselijk gebeuren. In die zin kan ook bij Levi over avonturen gesproken worden, maar daarbij is toch meestal amusement in de gewone betekenis van het woord afwezig en zelfs misplaatst. Het is niet zo dat de terugkerenden of de partizanen zich niet op gezette tijden zouden vermaken, wel gaat het dan altijd om ontspanning van getraumatiseerde karakters in de grenssituatie van gehavende levens die verwoed strijdend hun verzet niet opgeven en daardoor een vorm van heldhaftigheid vertegenwoordigen waaraan Levi niet ten onrechte wezenlijke waarde toekent. Zij bezitten een waardigheid die voor hem begin- en eindpunt is van het ware menszijn.

Als ik mij niet vergis, is zo het radicale verschil aangegeven tussen zijn avonturen en alles wat in de gebruikelijke avonturenroman gangbaar is. In deze laatste zijn helden ofwel afwezig ofwel niet werkelijk heldhaftig. Wat de helden van Levi bezielt is in eerste en laatste instantie het verzet, zodat de afschuwwekkende werkelijkheid weliswaar ondergaan wordt maar zich ook richt naar de wensen en eisen van de handelende persoon.

Daartegenover staat dan weer dat hier en in de gebruikelijke romans de karakters zich nauwelijks binnen het tijdsverloop ontwikkelen. Wat echter in het ene geval als psychologisch gebrek moet worden beschouwd, krijgt in het andere de kracht en de functie van het verzet dat zich onverzettelijk vastklampt aan de persoon die men is en blijven wil.



Primo Levi (foto: Jillian Edelstein)

Wendingen

Tot nu toe zijn de geschriften van Levi - verslag, getuigenis, roman - te rangschikken onder getuigenis, ook al springen verschillen in het oog. In *Is dit een mens* wil hij, zoals gezegd, vooral materiaal bieden voor een latere rustige studie (naar hij zelf mededeelt), zodat het boek de in zijn ogen hoogste documentaire lading van een ooggetuige bezit. Met het verslag van de terugreis is het niet anders gesteld,

terwijl de roman ondanks alles toch ook als een solide documentaire getuigenis beschouwd wenst te worden.

Door deze drie werken uit verschillende periodes bij elkaar te plaatsen heeft het er alle schijn van, dat in de figuur van Levi een romancier wordt aangetroffen die zich niet alleen maar romancier acht, dat de verhalen wel en niet geheel als documenten of getuigenissen te beschouwen zijn, dat ten slotte de joodse problematiek ofwel het exclusieve onderwerp uitmaakt ofwel een niet onbelangrijk onderdeel der werken is. Naar mijn mening is dit alles schijn maar toch niet onwaar.

Er doen zich in het oeuvre en dus in het schrijverschap van Levi opmerkelijke wendingen voor. Ze zijn uiteraard allereerst te verklaren door wat hij zelf publiceert, maar voor een deel toch ook door de vreemde curven van zijn succes als wereldberoemd auteur. Het gevolg is dat het bijna geen toeval meer lijkt wanneer zijn eerste boek geweigerd werd en vervolgens een zo mondiale bekendheid verwierf. Voor velen bestaat namelijk het gehele werk van Levi uit de eerste twee publicaties met aansluitend daarop de roman die hier tegen de chronologie in als derde ter sprake is gekomen. Voor anderen ligt de eigenlijke waarde van Levi als verhalenverteller juist in latere werken besloten.

Wat men hiervan ook denken wil, feit is dat bundels als *Stork naturali* (uit 1967) en *Vizio di forma* (1971), waaruit een in het Nederlands vertaalde bloemlezing gemaakt is onder de titel *De zesde dag*, in hoge mate afwijken van wat Levi tot dat ogenblik verricht had. De verschillen zijn zo ingrijpend dat vele lezers er moeite mee zullen hebben deze talrijke verhalen inderdaad toe te schrijven aan de auteur van kampervaringen en reisavonturen. Zij zullen ongetwijfeld een argument kunnen vinden in Levi zelf die de eerste net genoemde serie verhalen onder pseudoniem publiceerde. In zeker opzicht verklaart hij zich daarmee niet alleen tot een ander schrijver maar kort gezegd tot een ander. De redenen daartoe reduceren zich binnen het hier gestelde kader tot één enkele: hij wenst voor een ander gehouden te worden en door te gaan, omdat hij iets geheel anders produceert, iets waartoe men hem wellicht na de kamp-ellende enz. niet in staat acht.

Andere toonsoort

Er zouden gemakkelijk nog andere speculaties betreffende mogelijke oorzaken aan te geven zijn, maar ik beperk mij tot een krasse uitspraak van de auteur zelf. De eerste verzameling van verhalen karakteriseert hij namelijk als ‘schertsverhalen’ (*Zacconti-scherzo*) die men van de figuur die hij (geworden) was niet zou verwachten. Hij had namelijk, zo zegt hij, eerst serieuze boeken *(libri seri)* geschreven die voor een serieus publiek bestemd waren. Nu hij bemerkt had dat de eerste bundel goed ontvangen was, kon hij op die weg doorgaan en de tweede onder zijn eigen naam het licht doen zien.

Met deze verklaringen uit onverdachte bron zou alles min of meer duidelijk zijn; toch hecht Levi eraan met nadruk te verklaren dat er continuïteit en een soort brug bestaan tussen de ene groep van geschriften en de andere. Het concentratiekamp is immers de ergste en grofste *vizio*, de meest (be)dreigende monstruositeit die verdraaiingen *(stravolgimenti)* van de menselijke rede kunnen teweegbrengen.

Beschrijft men dus allerlei afwijkingen, onmogelijkheden van verschillende aard op een wijze die aan science-fiction doet denken en een grappige indruk wekt, dan is weliswaar een geheel andere toon aangeslagen maar aan de inhoud is in wezen niets gewijzigd. In beide groepen komen soms afschuwelijke en dikwijls huiveringwekkende onderwerpen aan de orde, ze zijn alleen van de ene groep naar de andere in een geheel andere toonsoort geschreven.

Als dit inderdaad, naar ik meen, de opvatting is die Levi wenst te verdedigen, dan doen zich toch voor de lezer moeilijkheden voor. Waarom moet in dat geval eerst een pseudoniem worden gekozen? Waarom is de ene groep voor een bepaald publiek bestemd en de andere voor een ander? Staat het wel vast dat een verandering van register niets van wezenlijke betekenis aan de inhoud verandert? Het zijn vragen die bij een uitvoerige behandeling van Primo Levi onvermijdelijk beantwoord moeten worden en waarvan ik soms denk dat ze dan centraal zullen staan. Nu noem ik binnen dit verband nog een andere zaak die onmiddellijk verband houdt niet met de toon van schrijven en van vertellingen maar wel degelijk en uitsluitend met de inhoud ervan. Zou het toeval zijn dat

in deze amusante fantastische verhalen en later in *De Kruissleutel* (1978) elk spoor van joodse problematiek ontbreekt?

Continuïteit en variatie

Na wat zojuist gezegd is blijkt het eenvoudigste antwoord uitgesloten. Men zou immers geneigd kunnen zijn te denken dat een auteur, welke dan ook en bij welke belangrijke of onbelangrijke onderwerpen ook, eens iets anders wil (wat dan vernieuwing of verrijking of koerswijziging mag heten). Maar Levi zegt toch dat daarvan bij hem althans in radicale vorm geen sprake is; er bestaat integendeel continuïteit en alleen verschil van vertelwijze. Wat moet dan met inhoudelijke verschillen begonnen worden?

Wanneer ik mij afvraag waar en wanneer Levi zich uitsluitend of in sterke mate met joodse problemen heeft beziggehouden, staan mij op het eerste gezicht vreemde resultaten te wachten. Er is dan namelijk de eerste, meermalen genoemde groep, vervolgens een tweede die volledig daarbuiten valt en ten slotte publicaties die als vervolg op de eerste joods gericht zijn: *Zo niet nu, wanneer dan?* uit 1982 en het laatst verschenen werk *De verdronkenen en de geredden* (1986), dat bestaat uit commentaren, uitwerking van eerder aangesneden thema's en zelfstandige verhandelingen. Tussen dit alles een rechte lijn van ontwikkeling te trekken zal moeilijk vallen.

Het wordt er nog moeilijker op als ik nu ook noem de autobiografie *Het periodiek systeem* (1975), die uit de aard der zaak langdurig stilstaat bij joodse voorvaderen en achtergronden. Als interessant voorbeeld van continuïteit èn variatie komt ten slotte de verhalenbundel *Lilit ealtri racconti* (1981) in aanmerking, waar ook de Nederlandse vertaling *(Lilith)* de verschillende verhalen onder drie hoofden rangschikt: onvoltooid verleden tijd, voltooid toekomende tijd, onvoltooid tegenwoordige tijd. In de eerste rubriek staan alle verhalen die wederom verwijzen naar Auschwitz, de tweede geeft een nieuwe reeks van zogenaamde schertsverhalen, in de derde staan ware verhalen die werkelijk gebeurd zouden zijn maar toch bevreemden. Een allegaartje dus, zal men zeggen. Misschien, maar dan zeker een mengelmoes die karakteristiek voor Levi's schrijverschap moet heten. Bovendien zal het geen toeval zijn dat de eerste rubriek als verleden, maar dan wel onvoltooid verleden wordt aangeduid, wat in het Italiaanse *passato prossimo* (nabij verleden) misschien nog beter uitkomt.

Afkeer

Een uiterlijke ordening zoals hier gesuggereerd wordt levert weinig op en zeker niets wat een innerlijke samenhang van behandelde inhouden en eigen toonaard verduidelijkt. Uiteraard zijn er in het geheel geen aanwijzingen in te ontdekken voor contouren van Levi's joods-zijn. Daartoe zal men niet moeten afgaan op min of meer ingewikkelde wendingen in zijn schrijversbestaan maar simpelweg op uitlatingen

zijnerzijds. Ze ontbreken geenszins, ook al zijn ze niet altijd even gemakkelijk te interpreteren. Feitelijk is het zo, dat zijn boeken voor een aantal mensen aanleiding zijn geweest Levi alle kennis van, alle gevoel voor joodse aard en joods denken, kort gezegd voor jodendom, te ontzeggen. Het is in uiterst felle bewoordingen uitgesproken waarbij nauwelijks verschil werd gemaakt tussen jodendom en specifiek Pools jodendom.

Tegen deze heftige en emotionele kritiek is dan ook terecht geprotesteerd, maar wat in beide gevallen had moeten gebeuren is achterwege gebleven. Alvorens mij bij de voor- of de tegenstanders te voegen zou ik toch willen weten wat onder Levi's jodendom of zelfs onder jodendom in het algemeen verstaan dient te worden. Ingaan op het laatste is totaal onmogelijk, om het eerste in enkele regels aan te duiden zal al moeilijk genoeg zijn.

Levi behoorde tot een Italiaans-joodse familie die als zo vele andere (maar niet alle) sterk geassimileerd was in de omgeving waarin ze sinds vele eeuwen leefde en zich volledig thuis voelde. Het gebeurde zonder dat hun joods-zijn verloochend werd, er was integendeel sprake, naar Levi in de eerste bladzijden van zijn autobiografische geschrift doet uitkomen, van een goedmoedige vertedering ten aanzien van grootouders, oudooms enz. van wie de typisch joodse hebbelijkheden als dierbare relicten ge-

koesterd maar verder niet meer werkelijk serieus genomen werden. In het sociale milieu waartoe Levi behoorde viel daarmee gemakkelijk te leven; van antisemitisme had men nauwelijks of in het geheel geen last, zodat het joods-zijn ‘een vrijwel te verwaarlozen curieus detail (...) een kleine, grappige afwijking’ werd. Zelfs met de invoering van de rassenwetten in Italië veranderde daarin de eerste tijd niet al te veel.

Wel had Levi in zijn studententijd meer en meer een afkeer ontwikkeld tegen alle overgeleverde en onbewezen waarheden, zodat hij zich mede op grond daarvan tegen het fascisme zou gaan verzetten. Ik wil met nadruk vaststellen dat het om alle waarheden van dien aard ging. Wat hem nu overkwam en zijn verzet daartegen passen dan ook in een veel algemener systeem dat hij zich in de loop der jaren eigen had gemaakt en met volle overtuiging aanvaardde. Om dat duidelijk te maken zie ik een ogenblik af van joodse problematiek en richt me op een schijnbaar geheel ander aspect van de student en de afgestudeerde.

Logica

Levi ontwikkelde als chemicus en natuurfilosoof een uitgesproken voorkeur, men zou bijna zeggen: een brandende liefde, voor overzichtelijke orde en de majesteit van natuurwetten die eeuwigheidswaarde bezitten. De heldere en duidelijke toetsing van feiten die in de natuurwetenschappen onvermijdelijk en noodzakelijk is, leverde bovendien een uitstekend tegengif voor de willekeur en verdwazing die alom heersten. Van dit rationalisme is een voorbeeld te geven dat nogal eens over het hoofd is gezien, terwijl het voor de persoon van Levi juist uiterst karakteristiek moet heten.

Vermoedelijk raakt iedere lezer van *Is dit een mens* zo gauw en zo volledig bevangen door de beschreven gruwelen van het kamp, dat hij geen aandacht overheeft voor de neerbuigende wijze waarop Levi al in de eerste bladzijden de *fantasmi cartesiani* (cartesiaanse hersenspinsels) noemt die hem tot zijn deportatie, dat wil zeggen, tot twee jaar terug, nog verstrikt hadden. De Franse wijsgeer, grondlegger en symbool van het strakke rationalisme, wordt nog een enkele keer en altijd op dezelfde manier genoemd, ook nog in het laatste werk van Levi waar te lezen staat dat naast de logica van Descartes ook de logica van de SS bestaat.

Wat er heeft plaats gevonden zal niemand ontgaan of zelfs maar verbazen. Als antifascist had Levi zich aangesloten bij een groep van (onervaren) partizanen die ontdekt wordt. Bij het verhoor heeft hij met een zekere bravoure misschien of wellicht uit trots en in elk geval waarheidsgetrouw medegedeeld dat hij *cittadino italiano di razza ebraica* was, dus werd hij naar Auschwitz vervoerd. Daar kwam hij als ieder ander in een totaal andere wereld terecht; als chemicus werd hij echter niet onmiddellijk vermoord maar in zijn beroep te werk gesteld en uit de allerergste ellende van de leefsituatie gered. Het weerhoudt niet dat met zijn overtuigingen en inzicht in strenge wetmatigheden ongeveer niets te beginnen viel. Bovendien was hij wel joods, maar al spoedig bleek dat hij eigenlijk van jodendom en joden geen flauwe notie bezat. Van het bestaan van Poolse joden of van Jiddisch had hij feitelijk geen benul, de meeste mensen die hij om zich heen bezag beschouwde hij als een vreemd volkje waarmee elke verwantschap ontbrak. En waarschijnlijk het ergste van alles: wie met zijn gehele wezen in heersende, begrijpelijke en overzichtelijke orde

gelooft, wie algemeen geldende wetten verlangt en zoekt, wie meent dat wereld en leven te meten zijn en door de rede onderzocht en verklaard moeten worden, zo iemand wordt hardhandig (letterlijk en figuurlijk) op feiten van geheel andere aard gedrukt en bemerkt met schokkende schrik die tot in de botten doordringt, dat er ook rationele ontwikkeling van en binnen ongekende gewelddadigheid bestaat. De opvattingen en het wereldbeeld van Levi blonken weliswaar uit in fraaie overzichtelijkheid en waren naar zijn idee ook algemeen geldig, maar ze schenen nu met één slag vergruisd.

Identiteit

Misschien is dit laatste woord te sterk en zou het beter zijn over identiteitscrisis te spreken. De term wordt weliswaar te pas en vooral te onpas gebruikt, maar kan juist in het

geval dat Levi biedt toch van nut zijn - mits bedacht wordt dat *crisis* niet alleen een ernstige psychische toestand aanduidt maar ook en vooral de daaruit voortvloeiende en noodzakelijke herbepaling en herafbakening van de persoon die men is en wenst te zijn.

Waar dat bij Levi op neer zal komen, is duidelijk: hij bemerkt voor altijd (zou men willen zeggen), dat zijn joods-zijn tot Auschwitz uiterst beperkt en vooral onvolledig is geweest. Het gevolg zal zijn dat hij, eerst door omstandigheden gedwongen maar al spoedig uit overtuiging en eigen vrije wil, de joodse aard zoals die zich in het Poolse jodendom openbaart nader te onderzoeken en te waarderen.

Wat hem daarbij wellicht het meest zal treffen is gelegen in de zekerheid dat verschraalde vormen die hij tevoren voor *het* jodendom hield (omdat andere hem eenvoudig onbekend waren) tot een foutief oordeel moeten leiden. Dat blijkt uit zijn bewondering voor alle mogelijke soorten van verzet die hij in de loop der kampmaanden ontdekt en die hij later, zelfs levenslang, als essentieel zal beschouwen voor joods-zijn en voor mens-zijn.

In die zin valt ook vol te houden dat hij een eigen en zo men wil nieuwe identiteit nu en ook later in geheel andere situaties verder ontwikkelt. Het is in het algemeen van belang daarop te wijzen, omdat naar aanleiding van Levi duidelijk kan worden, dat een persoonsidentiteit niet iets is dat men als een object bezit en dat zichzelf in de loop van de tijd gelijk blijft.

Identiteit in de betekenis die ik hier eraan geef is, als ik het zo mag zeggen, een bijna ongrijpbaar gegeven dat juist niet voor altijd gegeven is, maar elke keer opnieuw, dat wil dus zeggen, om tot een uiterste consequentie te gaan: elk ogenblik, veroverd en zorgvuldig onderhouden moet worden. In tegenstelling tot wat men pleegt te denken is identiteit geen kwestie van *hebben* maar van *zijn*, en daarmee is gezegd dat ze niet volledig dezelfde kan blijven en haar ‘wezen’ vindt in veranderingen die altijd weer verantwoord moeten worden.

Dat geldt in hoge mate voor Primo Levi: zoals bij iedereen het geval is wijzigt de persoon die hij is zich onder de druk van ongekende situaties die hij tracht te overzien. Wanneer die druk is weggevallen en het normale leven zich lijkt te stabiliseren, zet hij zich, met de gruizelementen aan levensbeschouwing en wereldbeeld die overgebleven zijn, aan het werk om zijn identiteit te herstellen, en wel op zodanige wijze dat het kamp daarin een plaats krijgt toegewezen. In de bouw van deze nieuwe identiteit ligt zijn waardigheid die voor een groot deel uit verzet bestaat.

Waardigheid

Daarvan zouden veel voorbeelden op heel verschillend gebied te geven zijn. Ik denk nog niet eens aan een bondige uitspraak als ‘identiteit, dat is waardigheid’, maar vooral aan verklaringen uit het enige werk dat niets met joodse vraagstukken te maken heeft: *De kruissleutel*.

Dit werk bestaat in de meest letterlijke zin uit verhalen die twee personen elkaar vertellen, waarbij een van beiden verreweg het meest aan het woord is. Hij vertelt over zijn avonturen als handwerksman (hij is een monteur van kranen) en elke keer bij elk bouwsel komt te voorschijn wat tot het wezen van zijn werk behoort: de

stugheid van de verteller komt als eigenschap voort uit zijn werk, zij is erin ‘gehamerd door zijn talloze gevechten met een tegenstander die per definitie hard is, het ijzer van zijn profielstaven en zijn houten.’

Dat mag plausibel klinken en karakteristiek zijn voor een interessant beroep, op het eerste gezicht heeft het weinig of niets te maken met de joodse identiteit en waardigheid van de chemicus en intellectueel die Levi duidelijk als de andere verteller is. Het is schijn. Niet alleen worden in dit werk vergelijkingen gemaakt tussen de ambachtelijkheid van beider beroep, er is ook sprake van meer dan dat - zoals tevens uit andere geschriften van Levi's hand blijkt.

De echte betekenis der chemie, de waarde en waardigheid van het vak, berust volgens hem altijd op een strijd. Er moeten gevechten worden geleverd met de feiten die koppig en weerbarstig zijn, met de natuur die een duistere macht lijkt te bezitten en dikwijls evenzeer Vijandin als Moeder genoemd kan worden, met krachten (in het algemeen gezegd) die vol geheimen en grillen steken. In de overwinning daarop, in de uiteindelijke heldere beheersing

van wat ondoorgrondelijk en duister was, ligt de vreugdevolle voldoening die de chemicus ten deel valt. Zou ik er verkeerd aan doen het allemaal samen te vatten onder de term ‘geslaagd *verzet*’ en zo een brug te slaan naar joods verzet en joodse identiteit die Levi zo dierbaar geworden zijn?

Waardering

Het zou mogelijk moeten zijn nu een plaats in te ruimen voor aard en functie van de joodse intellectueel in en na Auschwitz. Te meer omdat Levi zich reeds in de eerste werken als zodanig doet kennen en er later in *De verdronkenen en de geredden* laat ik zeggen theoretisch op terugkomt. Dat gebeurt dan naar aanleiding van een heel opmerkelijk en indrukwekkend boekje van Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne - Bewältigungsversuche eines Überwältigen*, dat Levi na de zelfmoord van de auteur in handen kreeg.

Zij moeten elkaar in Auschwitz zijn tegengekomen, ook al verwart Améry hem klaarblijkelijk met een andere Levi en kan deze zich (ondanks een fotografisch geheugen) de gelaatstrekken van Améry niet voor de geest halen. In plaats van zelfs maar te resumeren wat beiden onder een ‘intellectueel’ willen verstaan - zij gaan ver uiteen! - houd ik mij uitsluitend aan titel en ondertitel van Améry's geschrift. Ik ben namelijk van mening dat Levi vooral de ondertitel niet uit zijn pen had kunnen krijgen. Zeker, ook hij was en is lange tijd door de gebeurtenissen overweldigd, ook hij heeft onmiddellijk deze diep en lang ingrijpende overweldiging willen overmeesteren. In die opzichten verschillen beiden niet zo veel van elkaar. Maar Améry doet verslag van pogingen die tot mislukken gedoemd zijn, Levi ziet zijn verzet met succes bekroond en vindt daarin zijn waardigheid en identiteit. Is hij daarom ook een waardiger auteur dan de andere? Het zou heel goed een bespottelijke vraag kunnen zijn, ware het niet dat er door menig lezer en vrijwel alle critici regelmatig over is gesproken en Levi zelf direct en indirect aandacht aan dit aspect heeft besteed.

Als uitgangspunt kies ik een onverwachte mogelijkheid: Pressers *De nacht der Girondijnen* - is door Levi in Italiaanse vertaling gelezen en van een nawoord voorzien dat onlangs (in het Nederlands overgebracht) bij een heruitgave van het boekje is gevoegd. Ik ga nu alleen op de negatieve elementen in die hij ondanks grote waardering en bewondering ontdekt. Hij signaleert dan ‘een zeker intellectualistisch vertoon, een wat al te gekunsteld en gezocht taalgebruik’ en heeft verder aanmerkingen op de onvaste toon, ‘schommelend tussen onbeheerste emotie en gespeelde luchtigheid’, van een auteur die ‘niet vrij is van de barokke mooischrijverij’. Er wordt bovendien met citaten gestrooid en ‘de gruwel van bepaalde situaties is breed uitgemeten waar je terughoudendheid en zwijgen zou verwachten.’

Of deze niet geringe bezwaren terecht worden geuit doet op dit moment niet ter zake, belangrijker is dat erin kan worden afgelezen wat Levi bij zijn schrijven voor ogen moet hebben gestaan. Hij verlangt zonder twijfel naar een uiterst sobere, bijna klassieke taal, naar emotionele rijpheid of in ieder geval naar een uitdrukkingswijze die desnoods door zwijgen doet uitkomen welke emoties de schrijver beroeren, naar authentiek evenwicht dat alle mogelijke schommelingen achter zich en overwonnen heeft. Op die wijze, en alleen op die wijze, kan volgens hem aan onbeschrijfelijke

ervaringen literair recht worden gedaan, en daarin is hij - wil ik toevoegen - voorzover het zijn eigen werk betreft ook ten volle geslaagd.

Dat zal ook één van de oorzaken geweest zijn die zijn vermaardheid en invloed bepalen: de lezer voelt zich aangedaan en diep getroffen, hij is ook (om het maar ronduit te zeggen) door de fraaie vormgeving en het edele gehalte van zijn gevoelens en gedachten in zekere mate gerustgesteld. Zoals bij grote tragedies waarin afschuwelijke gebeurtenissen plaatsvinden het geval is, heeft de lezer uiteindelijk ook hier vrede met het gebeurde en vindt hij er zelfs een heel vreemd en zeker griezelig ‘genoegen’ in.

Eigen plaats

De vraag die iedere lezer wel kwellen moet, laat zich dan als volgt formuleren: is Levi's waardigheid en onovertroffen afstandelijkheid niet al te goed geslaagd? Zou er juist

bij dit onderwerp niet altijd plaats moeten worden ingeruimd voor desnoods ongecontroleerde emotie? Het is wel denkbaar dat uitzonderlijke soberheid niet past bij de getormenteerde mentaliteit die Presser uitdrukking wil verlenen en die, waar het het kampleven betreft, nooit achterwege mag blijven. Kort gezegd, ook voor Levi's indrukwekkende waardigheid is een prijs betaald. Een prijs die eruit bestaat dat hij zo min als wie dan ook alles kon zeggen van wat ver buiten normale en gangbare grenzen om geschiedt.

In zekere zin gaat het om de waarde van waardigheid en vooral van dèze waardigheid die zich in geschriften betreffende getto en kamp onthult. Ook daar neemt Levi een eigen plaats in, omdat zijn drang naar rechtvaardigheid en menselijkheid, naar redelijke oplossingen, beheerst oordeel en verdraagzaamheid, voor verreweg de meeste lezers integer en aan geen twijfel onderhevig zal zijn. Daarin ligt ook voor hem de overwinning op het kwade en slechte dat zelfs de slachtoffers slecht maakt. Wat hij niet beschrijft is echter dat ook zijn oorlogsliteratuur zich noodzakelijk moet bewegen binnen onontwarbare grenssituaties waarin kampbewoners hun doodse leven rekken. Of beter gezegd: hij ziet wel degelijk de grondeloze absurditeit van het kampbestaan, maar verwerpt dat ook zo gauw als mogelijk om terug te keren naar jeugdidealen van orde en overzichtelijkheid. Dat heeft zijn - ik kan het niet genoeg herhalen - grote en grandioze waardigheid, het is evenwel ook een waardigheid die niet alle andere manieren van reageren behoeft op te zuigen en te omvatten of minderwaardig te maken.

Tweedeling

Met Levi van mening zijn dat verzet tegen het kwade en tegen elke vorm van onrecht een fundamentele plicht is, behoeft geen nader betoog. Maar er is niet alles en misschien te weinig mee gezegd. Ook al zou het met veel moeite mogelijk zijn *het* kwade van *het* goede te scheiden, in kampsituaties wordt het vrijwel onmogelijk in dergelijke nobele algemeenheden te verkeren. Desondanks gaat Levi ertoe over in een naar mijn smaak wel al te gemakkelijke tweedeling. Is verzet tegen het kwaad van wat SS beoogde en uitvoerde goed, dan is elke vorm van wat ik nu maar collaboratie noem te veroordelen. Dan behoort het voetballen van joodse doodskommando's en SS-ers tot de ‘grijze zone’ die Levi met zijn gehele wezen verafschuwt; dan wordt iedere joodse leider in een getto tot een gedoemde en een verwerpelijk creatuur. Mij gaat hij in dat opzicht, wil ik staande houden, (veel) te ver, zo ver dat ik mij durf af te vragen waarom Levi met zijn chemische arbeid in een fabriek die voor de nazi-overwinning werkt, geen collaborateur zou moeten heten. Ik vraag het mij niet af en hij is niets van dien aard, maar het is wel de tweedeling die dergelijke stuitende en walgelijke vragen oproept.

Het is ongetwijfeld de systematische geest van Levi die daarvan oorzaak is; niet voor niets heeft hij op hoogst vernuftige wijze zijn levensverhaal in een (chemisch) systeem weten te verwerken. Het berust op de zekerheid dat chemische elementen zich onveranderlijk in een systeem laten samenbrengen en voor levenselementen hetzelfde zal en moet gelden. Daardoor bereikt Levi in alle opzichten een doorzichtigheid die men alleen maar bewonderen kan, maar die geen recht doet aan

de broei en gisting die doodsnood, totale ontreddering en ongerijmdheid teweeg brengen.

Merkwaardig genoeg vind ik in Levi zelf een argument hiervoor. Niet alleen is het opmerkelijk dat hij zijn waardigheid in onmiddellijk verband brengt met gevestigde ethische normen en dat hij ongevoelig lijkt voor een herijking daarvan - het is geen toeval dat hij Nietzsche weerzinwekkend vindt -, hij spreekt ook buitengewoon weinig over schuld en schaamte die overlevenden zo dikwijls bevangen houden. Geen sprake is er nu bij hem van een uitgewerkt systeem waaraan vele 'survivors' juist grote behoefte hebben.

Nog opmerkelijker is evenwel dat zijn uitspraken dienaangaande soms onderling strijdig zijn en van schuldbekentenis (om welke reden ook) tot vrijpleiting reiken. Een conclusie van deze ambivalentie kan door hem noch door de lezer bereikt worden. Het is een bewijs te meer dat alleen voortgang en altijd weer verder onderzoek in deze geschriften aanvaardbaar en zinvol zijn.

Peter Nijssen
Geheugen, waanmeer
De overlev(er)ingskunst van Primo Levi

> (...)
> ik was geen soldaat
> ben geen, verdedig alleen
> onherstelbare leegte
> waarin niet één kleur hemels ontleed is
> maar wat werd vergeten, gegeten, het is
> niet dood, het is
> dodelijk levend
> (...)
>
> (Gerrit Kouwenaar, *Zonder namen*, 1962)

Er zijn volkeren - beschavingen - teloorgegaan door natuurrampen, maar vaker door de vernietigende potentie van menselijk geweld. Zulke verwoestingen zijn, bedoeld of onbedoeld, vergeetoperaties omdat ze tegelijkertijd ook het verlies van de kennis en gebruiken van die volkeren bewerkstelligen. De meest mensonterende vergeetoperatie in de geschiedenis is uitgevoerd door de vandalen van het Derde Rijk. Mensonterend, vanwege de opzettelijkheid waarmee de vernietiging van een heel volk werd nagestreefd.

Die vergeetoperatie kreeg op 20 januari 1942 zijn definitieve beslag, toen vijftien gezaghebbende nazi-bureaucraten in een SS-villa aan de Grote Wannsee (nabij Berlijn) bijeenkwamen om zich te beraden over de ‘Endlösung der Judenfrage’. Deze vijftienpersoons denktank ontwierp koel berekenend een industrieel scenario dat in een massale deportatie van joden naar concentratiekampen voorzag. Maar de operatie had niet alleen tot doel de joden te verplaatsen, ze *weg* te hebben. Alles was erop gericht ze voorgoed te laten *verdwijnen*, ze met lugubere efficiëntie uit te roeien, uit onze geheugens te wissen, zonder nog een spoor achter te laten. Dat de opzet uiteindelijk mislukte omdat er mensen de kampen overleefden, maakt het allemaal niet minder ontluisterend. Het betekent wel dat er mensen zijn overgebleven die als getuigen (navertellers) kunnen optreden.

Primo Levi was een van de overlevenden van die bedrijfsmatig opgezette genocide, die zes miljoen andere joden het leven kostte. De meeste van zijn boeken, zo niet zijn hele literaire werk, heeft Levi geschreven vanuit de behoefte om de ‘anderen’ deelgenoot te maken van ‘ons verhaal’. Nog in zijn ultieme boek, *De verdronkenen en de geredden* (1986), heeft hij een antwoord willen geven op die voor hem dringendste vraag:

> de vraag die allen die onze verhalen gelezen hebben beklemt: hoeveel van de concentratiekampwereld is dood en komt niet terug, net als de slavernij of het duel? Hoeveel is al terug of komt weer terug? Wat kan ieder van ons doen om in deze wereld vol dreiging althans die dreiging te verijdelen?

Die laatste vraag beantwoordt Levi in *De verdronkenen en de geredden* impliciet. Dat wil zeggen: zijn antwoord is (het schrijven van) dat boek, dat *in zijn geheel* als een poging tot verijdeling kan worden beschouwd.

Evenmin nadrukkelijk is Levi's beroep op ons (collectieve) geheugen. De herinnering aan wat hem en zijn lotgenoten is overkomen, lijkt Levi een redelijke waarborg ter verijdeling van een nieuwe catastrofe. Hij beseft echter terdege dat mensengeheugens in het informatietijdperk in een slechte conditie verkeren. ‘De ervaring van ons overlevenden van de nazi-kampen is de nieuwe generaties van het Westen vreemd en wordt hun naarmate de jaren verstrijken hoe langer hoe vreemder,’ concludeert hij somber in *De verdronkenen en de geredden*.

Ik stel me voor dat de huidige tendens om grote delen van het geheugen uit het menselijk brein naar magneetbanden over te hevelen - een tendens die trouwens samenvalt met een ontwikkeling van mondelinge naar schriftelijke (elektronische) overdracht - Primo Levi een doorn in het oog is geweest. Botho Strauss heeft informatie eens puntig omschreven als ‘de roestlaag op de geest’. Tegen die mentale erosie

heeft Levi dwars in geschreven. Het staat uiteraard iedereen vrij een boek als *Is dit een mens* (1947) te beschouwen als 'informatie over de verschrikkingen van het concentratiekamp', maar een dergelijke kwalificatie zou Levi beslist als een regelrechte vloek in de oren hebben geklonken. Hij wilde ervaringen overdragen, leeservaringen die zich diep in de herinnering moesten griffen.

De belangrijkste concentratiekampen in het Derde Rijk (uit: S. Dresden, Vervolging, vernietiging, literatuur)

Ongerepte macht

Het is in dit verband opportuun een vraag te herhalen die verschillende cultuurfilosofen gesteld hebben: dreigt de menselijke beschaving ten onder te gaan aan een moedwillig geprogrammeerd hersenvirus, aan kwaaie beestjes die onze geheugens leegzuigen en (de inhoud) opslaan in de megabreinen van geweten-

loze computers? George Steiner heeft bange vermoedens in die richting. ‘Nu al zijn onze schoolsystemen een georganiseerde vorm van geheugenverlies,’ waarschuwt hij.[1.]

Steiner voorspelt, als die ontwikkeling zich voortzet, het verlies van een essentieel menselijk vermogen dat tegelijk een vrijheid is, de ontembare vrijheid van de herinnering. In *De toekomst van het boek* doceert Steiner een frappant staaltje van geheugenkunst als verzetsmiddel en overlevingsstrategie. Het betreft een anekdote over een Russische lerares Engels:

> Onder Brezjnev - dat is niet zo lang geleden - kreeg ze eenzame opsluiting in het donker. Geen licht, geen papier, geen potlood. Die jonge vrouw had een... verslaving - nou ja, er is geen ander woord, waarom zou een groots boek geen drug zijn - ze was verslaafd aan Byrons *Don Juan*, een gedicht van zo'n dertig-, vijfendertigduizend regels, dat ze uit het hoofd kende. En ze dicteerde zichzelf in gedachten een Russische vertaling op rijm. Toen ze vrijkwam waren haar ogen niet goed genoeg meer: ze heeft de vertaling gedicteerd, die kun je kopen. In gedachten. Op rijm. Een mens als zij is onaantastbaar, en geen schoft ter wereld die zo'n mens een haar kan krenken. Wat je in je binnenste hebt, daar kunnen ze niet aankomen, dat kunnen ze je niet afnemen. Precieze herinnering is vrijheid, is de *ongerepte macht* van dat waar je van houdt, en dat niemand kan bevuilen of bezoedelen, of je af kan nemen.

Hoewel de pathetiek van deze gloedvolle passage wat overspannen aandoet (een schoft hoeft bij voorbeeld alleen maar een kogel door zo'n geheugen te jagen), is het er een die Primo Levi waarschijnlijk uit het hart gegrepen zou zijn. Hij zou die regels met een schok van herkenning voorzien hebben van een dikke rode streep in de marge van de bladzijde, en wel vanwege de daarin beklemtoonde mogelijkheid je dat wat je gelezen hebt onder kommervolle omstandigheden te kunnen herinneren. De waarde van het lezen en van de sporen die het lezen in het geheugen achterlaat, ontdekte Levi pas ten volle nadat hij in Auschwitz terechtgekomen was.

> *‘Niet om als vee te leven schiep men u, maar om te reiken naar het hoogste en het beste.’*

Hopeloze strijd

Over die ontdekking verhaalt hij in het hoofdstuk ‘De zang van Ulysses’ uit *Is dit een mens*. In dat hoofdstuk maakt een jonge student uit de Elzas (Pikkolo) aan Levi kenbaar dat hij Italiaans wil leren. De ik-figuur (die we in dit geval vanzelfsprekend gelijk kunnen stellen met Levi zelf) is graag bereid hem daarmee te helpen, en het enige wat hem op dat moment als leerstof te binnen schiet is ‘De zang van Ulysses’ uit de ‘Hel’, het eerste deel van Dantes *Goddelijke Komedie*.

Uit zijn geheugen, ‘langzaam en nauwkeurig’, diept hij de tekst op over Ulysses die volgens een middeleeuwse legende uiteindelijk niet Ithaca bereikt, maar voorbij

de zuilen van Hercules (de straat van Gibraltar) vaart en zo een wisse dood tegemoet drijft. Hoewel Levi 'gaten' in zijn geheugen constateert, weet hij die zang, hakkelend en regels overslaand, toch tot het einde toe op te zeggen. 'Luister', zegt Levi, aangekomen bij de cruciale regels, 'let op, Pikkolo, zet je oren en je verstand wijd open, je moet het begrijpen: "Niet om als vee te leven schiep men u, maar om te reiken naar het hoogste en het beste".'

In zijn voordracht 'De kunst van het lezen', die eindigt met enkele indringende notities over *Is dit een mens*, wijst J.F. Vogelaar op het belang van die regels:

> Al lezend - herlezend zou ik zeggen - begint Levi ook zelf de tekst beter te begrijpen nu hij haar met andere ogen 'hoort'. Is hij niet ook zelf een grens gepasseerd? Zelden heb ik zo indringend de kunst én de zin van het lezen gedemonstreerd gezien; lezen en

> schrijven als twee zijden van een hopeloze strijd tegen het vergeten. (...) Op dat tijdstip dat Levi beschrijft was hij zelf nog geen schrijver, maar in elk geval wel een dankbare lezer.[2.]

In nog een ander opzicht is het betekenisvol, ik moet eigenlijk zeggen: frappant, dat Levi zich in Auschwitz deze zang uit de 'Hel' herinnerde. Een dankbare lezer, schrijft Vogelaar. Maar Levi was louter en alleen een dankbare lezer dankzij de kracht van zijn geheugen. Want boeken, die waren er niet in het kamp. Over diezelfde kracht diende men in pre-alfabetische tijden (of in ieder geval in perioden waarin teksten nog niet algemeen toegankelijk waren) te beschikken om kennis in het geheugen op te nemen en over te dragen. Met het oog daarop ontwikkelden mensen een mnemotechniek, die als vanzelf uitgroeide tot een geheugenkunst.

Geheugenkunst

De geschiedenis van deze oude techniek, van de klassieke geheugenkunst tot en met het theatergeheugensysteem van Robert Fludd uit de zeventiende eeuw, is uitvoerig beschreven door de historica Frances A. Yates in haar boek *De geheugenkunst*. Yates laat daarin zien dat de mnemotechniek van de oude Grieken was gebaseerd op een methode van plaatsen en beelden. De geheugenkunstenaar diende zich een gebouw voor de geest te halen waarin, al wandelend door de verschillende ruimten, de kennis diende te worden opgeslagen en nadien tevoorschijn kon worden gehaald. Het is veelzeggend genoeg dat aan deze klassieke geheugenkunst een eind kwam door de inval van de Vandalen in Rome, aan het begin van de vijfde eeuw, die tevens het begin van de vroege (duistere) middeleeuwen vormde. Voor zover de geheugensystemen bewaard bleven, werden ze volkomen geannexeerd door en aangepast aan het christendom. Door die kerstening werd de geheugenkunst een middel om de tot zonde geneigde mens te herinneren aan de hel en het vagevuur. Dantes 'Hel', beweert Yates, is bewust volgens de methoden van de middeleeuwse geheugenkunst gecomponeerd: dat die beschouwd kon worden 'als een soort geheugensysteem om de hel en haar straffen, met frappante beelden op geordende plaatsen, te onthouden, zal op een bepaalde manier als een schok komen.'[3.]

Hoewel het mij al te gewaagd lijkt om er daarom van uit te gaan dat het inherente geheugensysteem van Dantes 'Hel' de reden is geweest dat Levi zich nu net een fragment uit dat gedicht kon herinneren, is het toch in het oog springend (en in zekere zin zelfs navrant) dat diens geheugen precies in de hel van Auschwitz die tekst genereerde. Als *De goddelijke komedie*, zoals Yates stelt, een voorbeeld bij uitstek is van een leerdicht dat met mnemotechnische middelen abstracte denkbeelden omzet in concrete voorstellingen, dan lijkt het mij omgekeerd wel mogelijk dat de akelig concrete voorstelling van het infernale kamp in het geval van Levi de herinnering aan fragmenten uit de 'Hel' van Dante heeft weten te wekken.

Hoe het ook zij, één van de procédés uit de geheugenkunst heeft Levi later zelf nog eens literair benut bij het schrijven van *Het periodiek systeem*. In die verhalenbundel heeft Levi zijn liefde voor de chemie en de literatuur gecombineerd door het periodiek systeem, dat op zichzelf al een soort geheugentheater van de

rangschikking en verwantschap der verschillende chemische elementen is[4], te gebruiken als een raamwerk voor het schrijven en groeperen van persoonlijke herinneringen aan zijn leven als chemicus en de geschiedenis van zijn voorouders. ‘Ik heb natuurlijk ook veel aan de scheikunde gehad als ordeningssysteem, als *periodic table*, als de gewoonte om gedachten te ordenen,’ vertelde Levi in een gesprek met Germaine Greer (opgenomen in de bundel *Gesprekken)*.

In het slothoofdstuk van *Het periodiek systeem* wordt die gebruikswaarde van de tabel nog directer in verband gebracht met de herinnering:

> Welke chemicus die op dat punt van zijn leven [waarop hij het eind van zijn loopbaan voelt naderen PN] is aangekomen vindt in de tabel van het Periodieke Systeem, of de monumentale registers van Beilstein of Landolt, niet de treurige flarden of de tro-

> feeën van zijn beroepsverleden terug? Hij hoeft maar een willekeurig handboek door te bladeren en de herinneringen komen bij bosjes (...).

De strategie van Sheherazade

Voor Primo Levi betekende het feit dat hij in het inferno van Auschwitz literaire bagage in de koffer van zijn geest droeg niets minder dan een redding. 'Ik zou de soep van vandaag ervoor geven om te weten wat er komt tussen "non ne avevo alcuna" en het eind,' bekent Levi in de passage over het opzeggen van 'De zang van Ulysses'. En enkele jaren later, toen hij zijn kampervaringen begon op te schrijven, besefte hij opnieuw de grote waarde van wat hij aan literatuur in zich had opgenomen. In genoemd gesprek met Germaine Greer zei hij daarover:

> Nu ik erover nadenk zie ik dat het boek *[Is dit een mens* PN] vol literatuur zit, literatuur die ik op school tegen wil en dank had opgezogen, want ik hield niet erg van Italiaanse literatuur. Ik deed liever scheikunde. De theoretische lessen over poëzie, over de roman vond ik maar saai. En precies op het juiste moment, toen ik behoefte had om te schrijven (en ik had behoefte om dit boek te schrijven, een ziekelijke zelfs) bleek er een programma - *software* - in mij [en niet in een extern geheugen! PN] klaar te liggen. Het kwam voort uit alles wat ik, ook wel tegen mijn zin, gelezen had; Dante op de middelbare school, de klassieke Italiaanse schrijvers. Daar heb ik veel aan gehad. Het was voor mij een toetssteen. Een mentale leidraad.

De beschikking over de terugwerkende kracht van zijn leeservaringen betekende dan ook niet zijn enige houvast in Auschwitz. Levi dankt zijn overleving van het kamp naar eigen zeggen aan een samenloop van omstandigheden, maar daarnaast aan wat hij noemde het muurvaste voornemen om, indien hij mocht overleven, zijn verhaal te vertellen. 'Dat was het minste wat ik kon doen. Het navertellen, getuigenis afleggen, dat was een doel om voor te overleven. Niet leven én vertellen, maar leven *om te vertellen,*' aldus Levi in 'De overleving voorbij'.[5] Het was een voornemen dat achteraf ook inderdaad onwrikbaar bleek.

Geheugenkunst en vertelkunst als vitale redmiddelen: een vergelijking met Sheherazade uit de verhalen in *Duizend-en-één-nacht* dringt zich onweerlegbaar op. Zoals zij, nacht na nacht uit het hoofd verhalen vertellend, aan de wurgende handen van haar moordlustige echtgenoot ontsnapt, zo heeft Levi, door wat er aan ongeschonden taal uit boeken in zijn hoofd opgeslagen lag en door zijn vertellersinstinct, kunnen overleven aan de wreedheid van het concentratiekamp en aan de traumatische herinneringen daaraan. En evenals Sheherazade is Levi na *Is dit een mens* doorgegaan met vertellen, doorgegaan met de moed der wanhoop en het minieme vooruitzicht er net als Sheherazade, die haar man ten slotte het geloof in reine vrouwen terugschenkt, ooit in te slagen iemand tot inkeer en tot rede te brengen.

> *'Het navertellen, getuigenis afleggen, dat was een doel om voor te overleven. Niet leven én vertellen, maar leven* om te vertellen.'

De ondraaglijke duisternis van Kafka

Zijn hang naar redelijkheid en zijn verlangen te 'leven *om te vertellen*' doen Primo Levi grondig verschillen van iemand als Franz Kafka, voor wie het schrijven eerder een ont-

snapping aan het (maatschappelijk) leven betekende. Kafka breng ik hier niet zomaar ter sprake. Levi heeft zich ooit zelf intensief met Kafka bezig gehouden - hij vertaalde *Der Prozess* - en kwam in die periode tot de pijnlijke constatering dat de intentie van Kafka's schrijverschap naar zijn gevoel een aan die van het zijne tegenovergestelde richting uitging. (Zie hierover de bijdrage van J.F. Vogelaar elders in dit nummer.)

De ‘hallucinaties’ van Kafka heeft Levi ervaren als de verschrikkingen van de binnenste duisternis, stellig omdat hij vergelijkbare verschrikkingen aan den lijve had ondervonden.[6.] Het kan daarom haast niet anders, of Levi moet ook Kafka's verhaal ‘De hongerkunstenaar’, indien hij dat gelezen heeft[7.], als uitermate deprimerend ervaren hebben. De kunst van het hongeren, bedreven door een broodmagere en steeds zwakker wordende, gekooide artiest, kan voor iemand met herinneringen aan de Duitse kampen nauwelijks anders dan als pervers gezien worden. *Is dit een mens* is doorweven met een rode draad van knagende honger en brandende dorst waaraan Levi en diens kampgenoten waren blootgesteld. Ik volsta met één schrijnend voorbeeld:

> Je hoort het ademen en snurken van de slapers, sommigen kreunen of praten. Velen smakken met hun lippen en bewegen hun kaken. Ze dromen dat ze eten: ook dat is iets dat we allemaal dromen. Het is een meedogenloze droom; degeen die de mythe van Tantalus bedacht heeft moet hem gekend hebben. Je ziet het eten niet alleen, maar je voelt het in je hand, tastbaar en concreet, en ruikt de heerlijke, overweldigende geur: iemand brengt het aan je lippen, en dan gebeurt er iets, elke keer iets anders, wat maakt dat je niet kunt eten. De droom valt uiteen, maar meteen daarna is hij weer present en begint opnieuw, eender en anders: en dat gebeurt onophoudelijk, voor ons allemaal, elke nacht en zolang de slaap duurt.

De afwezigheid van elk vonkje overlevingsdrang bij de hongerkunstenaar uit Kafka's verhaal staat evenzeer diametraal tegenover de instelling van een overlevende als Levi. De absolute eisen die de hongerkunstenaar aan zijn kunst stelt (iets wat Levi ongetwijfeld een gebrek aan relativeringsvermogen zou hebben genoemd), voeren hem onontkoombaar naar de blinde steeg van zelfvernietiging. Maar wat zonder meer het meest in tegenspraak is met de kunstopvattingen van Levi, is het feit dat de hongerkunstenaar in zijn kunst volhardt, ook nadat iedereen zijn belangstelling voor diens vastnummer verloren heeft. Voor Levi is het communicatieve aspect van zijn vertelkunst - en dat is in zijn geval letterlijk: de kunst om met mensen in gesprek te zijn - primordiaal, iets waarvan bij wijze van spreken het leven afhangt. Vandaar zijn wil te leven *om te vertellen*, desnoods te vertellen tegen de klippen van de hel op.

Over leven/overleven/overleveren

Die intense behoefte tot communicatie is één van Levi's motieven om te schrijven. In ‘Waarom schrijft iemand?’, dat te vinden is in *De spiegelmaker, heeft* hij eens

negen motivaties tot schrijven expliciet geformuleerd. Hij laat ze overigens de revue passeren zonder op de eigen drijfveren in te gaan.

Welk motief zou Levi zelf als het voor hem belangrijkste hebben aangewezen? Niettegenstaande het gewicht van de oorlogservaringen en van alle motivaties tot schrijven die daaruit voortvloeien, moet er natuurlijk meer zijn om een schrijver te worden van zijn formaat. Dat waarschijnlijk niet alleen zijn deportatie een schrijver van hem heeft gemaakt, suggereert het feit dat hij zijn eerste gedichten al een paar jaar voordien op papier gezet had. Dit gegeven maakt het minder opmerkelijk dat Levi 'de drang of de behoefte daartoe' als eerste motief noemt in 'Waarom schrijft iemand?' Hij acht dit 'in principe de onbaatzuchtigste motivatie'. Wie *De kruissleutel* kent, zal vermoeden dat Levi dit motief ook op zichzelf van toepassing heeft gevonden, al was het alleen maar omdat hij daarin de buiten iedere historische aanleiding liggende, en daarom misschien fundamentele beweegreden van zijn schrijverschap aangeeft. Hij doet dat waar hij de ik-figuur (een schrijvende chemicus die bij een Turijnse verf-

fabriek werkzaam is, en vanwege die kenmerken *ongeveer* met Levi samenvalt) laat zeggen met vervroegd pensioen te willen om resoluut de weg van de verteller te kunnen gaan. Deze passage in *De kruissleutel* is autobiografisch, want vanaf 1977, na de publicatie van *Het periodiek systeem* en voor de verschijning van *De kruissleutel* (1978), bekent Levi zich, na een vervroegd pensioen, inderdaad definitief tot het volledige schrijverschap. Resoluut ook, al is het met spijt in het hart over zijn afscheid als chemicus.

In *De kruissleutel* blijkt hoe puur en onbaatzuchtig die begeerte om te vertellen - het boek bestaat vrijwel integraal uit gesprekken - ook voor een door het noodlot geslagen auteur als Levi kon zijn. Hij figureert er als de sturende luisteraar van de aan vertellen verslingerde monteur Libertino Faussone (diens alter-ego). Levi, althans degene die diens rol op zich neemt, ontmoet Faussone in de kantine van een fabriek in Rusland, ergens aan de benedenloop van de Wolga. Aan één stuk door schudt deze monteur ten overstaan van zijn landgenoot met een verbazende geestdrift de ene na de andere belevenis als reizend sleutelaar uit zijn mouw, 'want vertellen, dat weet u ook wel (...) is een van de plezierige dingen van het leven.'

Faussone spreekt even bevlogen over het installeren van kranen, olieplatforms, bruggen en masten - geen alledaagse onderwerpen in de literatuur - als over de mensen die hij op zijn werkreizen over de hele wereld ontmoet. In Faussones ogen zijn diens technische creaties bezield:

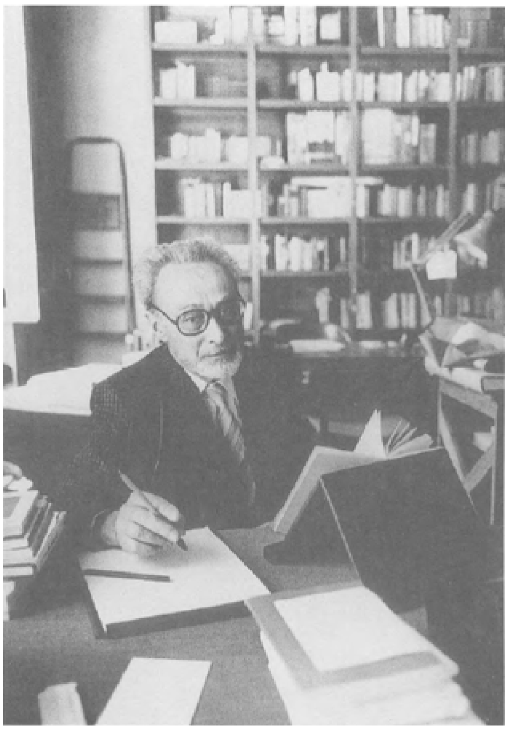
> Als je zo'n werkstuk maakt, waar je dagenlang met je handen en je hoofd mee bezig bent geweest, dat je hoog, recht, sterk en slank als een boom ziet groeien, en dat als het erop aankomt niet werkt, voel je je ellendig: net als een vrouw die een kind verwacht en er een krijgt dat mismaakt of achterlijk is.

Faussone vertelt die verhalen op een eigenaardige manier, in een taal vol eigen woorden, met koppige volharding en een ongrijpbaar soort humor. Maar vooral met een ingetogen vreugde en trots over het werk dat hij verricht; het werk, dat de drijfstang van *De kruissleutel* is. Terwijl Faussone vertelt, realiseert zijn toehoorder zich met een schok van herkenning het gewicht van die arbeidsvreugde. Hij concludeert dat de 'voor het individu meest bevredigende en de voor de menselijke samenleving nuttigste vorm van vrijheid erin bestaat om het werk dat je doet, goed, en dus graag te doen.' De plaats en de waardigheid van het ambacht in het menselijk leven is tevens het voornaamste thema van *De kruissleutel*. Die vorm van vrijheid en die aan de uitoefening van een ambacht (of moet ik zeggen: twee ambachten?) ontleende waardigheid heeft Levi zich, als chemicus én als schrijver, ondanks alles kunnen veroveren.[8.] Ondanks het feit bijvoorbeeld dat hij in het Chemisch Kommando van Auschwitz werk kreeg opgelegd, waarin zijn kennis van de chemie werd uitgebuit. Ondanks het feit ook, dat werk in Auschwitz, zoals Philip Roth het tijdens een interview met Levi *(Gesprekken)* verwoordde, 'een afschuwelijke parodie op werk' is, 'zinloos en gevoelloos - arbeid als straf.' En ten slotte ondanks het feit dat op de poort van Auschwitz (poort naar de hel) deze bedrieglijke woorden stonden te lezen: 'Arbeit macht frei'. Roth stelt in hetzelfde interview dan ook volkomen terecht dat het mogelijk is om Levi's 'volledige literaire arbeid te zien als een poging om werk zijn menselijke betekenis terug te geven.'[9.]

De schaamte een mens te zijn

Is *De kruissleutel* te beschouwen als een boek waarin de waardigheid van werk centraal staat, *De verdronkenen en de geredden* is, veel algemener, Levi's beslissende boek over de menselijke waardigheid. Beslissend, omdat *De verdronkenen en de geredden* de bodem van een zandloper is: de hele thematiek van *Is dit een mens* tot en met Zo *niet nu, wanneer danf* is erin neergeslagen. En in zekere zin wordt in dat boek ook de balans van zijn literaire werk opgemaakt: ‘het bevat meer gedachten dan herinneringen en houdt zich meer bezig met de huidige stand van zaken dan met voorbije gebeurtenissen.’ De schuldvraag, de eigen schaamte om het besef een overlevende te zijn, de gecorrumpeerdheid van de kamptaal, de nutteloosheid van het geweld en de positie van

de ‘intellectueel’ in de kampen, de onmogelijkheid van fysiek verzet, de bespreking van de correspondentie die hij met een aantal Duitsers voerde naar aanleiding van de Duitse vertaling van *Is dit een mens*, en ten slotte de cruciale vraag hoeveel van de concentratiekampwereld terugkomt - dat alles brengt Levi in *De verdronkenen en de geredden* aan de orde met een huiveringwekkende precisie en objectiviteit.



Primo Levi (foto: Jerry Bauer)

Schaamte om de concentratiekampwereld beschouwt Levi, positief, als een soort afweermechanisme tegen recidives. Het is dezelfde schaamte waardoor zijn liefde voor Kafka ‘angst en afwijzing nabij’ komt, zoals Levi in zijn stuk in *De spiegelmaker* toegeeft. Kafka's weergave van K.'s berechting door een afstotelijk en ondoorgrondelijk tribunaal in *Het proces*, zou Levi ‘als overlevende van Auschwitz (...) nooit geschreven hebben, of nooit zo.’ En waarom niet? ‘Uit een zekere schaamte voor de dood,’ schrijft Levi, ‘die Kafka niet kende of, als hij die kende, afwees; of misschien uit gebrek aan moed.’

Niettemin eindigt *Het proces* met de regel ‘het was, alsof de schaamte hem zou overleven.’ Levi ziet het besef mens te zijn als het belangrijkste bestanddeel van die schaamte: K. schaamt zich ‘omdat dit geheime en corrupte tribunaal bestaat, dat doordringt tot alles wat hem omgeeft (...). Het is uiteindelijk een menselijk, niet een goddelijk tribunaal (...) en Josef, met het mes reeds in zijn hart geplant, voelt schaamte omdat hij een mens is.’ Anders dan Kafka wil Levi zich in en door zijn werk verzetten tegen een dergelijk door mensen opgelegd onmenselijk lot.

Waarnemen/waanmeren

‘Wat kan ieder van ons doen om in deze wereld vol dreiging althans die dreiging te verijdelen?’ Het was, ik kom terug bij het begin, de hamvraag waarop Levi in *De verdronkenen en de geredden* een antwoord heeft proberen te geven, een antwoord tegen het vergeten. ‘Voor ons,’ schrijft Levi aan het eind van dat boek, ‘wordt het hoe langer hoe moeilijker om met jonge mensen te praten. We voelen dat als onze plicht en tegelijk als een risico: het risico dat we als een anachronisme worden beschouwd, dat er niet naar ons wordt geluisterd. Maar er moet naar ons geluisterd worden.’

Levi wil per se gehoord worden, al was het

alleen maar omdat mensen maar al te gemakkelijk geneigd zijn te vergeten dat geweld op kleine schaal het grote geweld opnieuw kan uitlokken. Dat conflicten op kleine schaal nodig zijn en dat het een historische anomalie is dat er in Europa al veertig jaar lang vrede heerst, beschouwt hij als drogredenen. Soortgelijke aberraties hebben veertig jaar geleden tot een Wa*h*nsee-conferentie geleid, een vertekenend waarnemen dat tot waanmeren heeft geleid. En dat tot waanmeren in het geheugen leidt, wanneer de herinnering aan Auschwitz vervaagt. Zulke rampzalige verschrijvingen in het collectieve geheugen wil Levi voorkomen: ‘We hebben Satan niet nodig; we hebben geen behoefte aan oorlogen en geweld, in geen geval. Er bestaan geen problemen die niet om een tafel zittend kunnen worden opgelost, als de goede wil daartoe er is en men elkaar vertrouwt, of vreest, eventueel (...).’

En aangezien vertrouwen aan te leren is, valt het eerste verre te verkiezen boven het laatste. De beulen van de grote waanzin toen, aldus Levi in *De verdronkenen en de geredden*, ‘waren mensen net als wij, gemiddelde menselijke exemplaren, gemiddeld intelligent, gemiddeld kwaadaardig; uitzonderingen daargelaten waren het geen monsters, ze hadden net zo'n gezicht als wij, maar ze waren slecht opgevoed.’ Als lezen onderdeel uitmaakt van een goede opvoeding - en dat máákt het - ligt het voor de hand *De verdronkenen en de geredden* minstens op de planken van iedere schoolbibliotheek te zetten. Een lichtpunt dat kan wegleiden uit het donker van meer wanen in de toekomst is diezelfde villa aan de Wannsee, waarin een halve eeuw geleden het gedrocht van de Endlösung werd bekokstoofd. Dank zij de inspanningen van Heinz Galinski, voorzitter van de centrale raad van de joden in Duitsland, is dit gebouw namelijk onlangs in gebruik genomen als gedenkplaats en documentatiecentrum van de Holocaust. Daarmee krijgt het de functie van een geheugentempel, van een ‘leerschool voor de democratie’, zoals Galinski het uitdrukte. Gezien zijn verlangen de toekomst weer een naam te geven en geweldsspiralen te doorbreken - hoe vergeefs die inspanning vrijwel steeds ook blijkt te zijn - zou Levi dit initiatief beslist met kracht ondersteund hebben.

Het is niet moeilijk te raden waarom. Maar toch, en om te eindigen met Gerrit Kouwenaar, denkelijk hierom:

> het leven is goed maar het leven kan beter al die oorlogen tussen twee
> eeuwige vredes al dat doodgaan om langer te leven het leven is goed maar
> het leven kan beter vlees is hardleers maar zachter dan benen.[10.]

Eindnoten:

1. George Steiner, *De toekomst van het boek - Een voordracht door George Steiner gevolgd door een beschouwing van Cyrille Offermans*, Stichting CPNB, Amsterdam, 1990, pp. 23-24.
2. J.F. Vogelaar, ‘De kunst van het lezen’. In: *Speelruimte - Vier lezingen over kritiek en essay, lezen en schrijven*. Uitgeverij Perdu, Amsterdam, 1990, pp. 5-20.
3. Frances Yates, *De geheugenkunst*. Bert Bakker, Amsterdam, 1990. Oorspronkelijke titel: *The Art of Memory*, 1966, pp. 105-107. ‘En als we vervolgens ontdekken’, aldus Yates, ‘dat wijsheid, in de vorm van vele verschillende gelijkenissen, het symbolische hoofdthema van het gedicht

is, kunnen we de drie delen ervan beschouwen als *memoria*, het gedenken van ondeugden en hun bestraffingen in de hel, *intelligentia*, het gebruik van het heden voor berouw en verwerven van deugdzaamheid, en *Providentia*, het vooruitzien naar de hemel.' (p. 106)

4. Dit scheikundig geheugenbouwwerk is, zoals iedereen zich van school zal herinneren, op zichzelf weer toegankelijk gemaakt met het ezelsbruggetje 'libebcnofne namgalsipsclar'.
5. Primo Levi, 'De overleving voorbij'. In: *Primo Levi Informatie*. Meulenhoff, Literair Moment, Amsterdam, 1989, pp. 5-23.
6. Levi's ambivalente visie op Kafka is er niettemin een die om tegenspraak vraagt. Milan Kundera heeft in een beschouwing, getiteld 'De castrerende schaduw van de heilige Garta' (*Nieuw Wereldtijdschrift*, jg. 8, nr. 3, pp. 24-31), een heel ander aspect van Kafka's werk belicht: dat van een aardse, weliswaar troebele, maar toch vooral komische seksualiteit, geschreven door iemand die 'zich voor ons *geamuseerd*' heeft. Tot een soortgelijke conclusie komt Cyrille Offermans in 'Een hongerkunstenaar' (opgenomen in zijn essaybundel *De mensen zijn mooier dan ze denken*, pp. 168-204): 'Toch is dat werk niet tragisch. (...) Kafka is er immers in geslaagd dat hele ondraaglijke leven als een zucht van de wind voor te stellen, als iets nietigs, iets zwevends, een droom.'
7. In haar interview met Levi vergeleek Germaine Greer de gevoelswaarde van 'De hongerkunstenaar', die volgens haar ligt in de absolute ironie, kamphumor en afstandelijkheid, met die van Levi's eigen werk. 2e veronderstelde dat die gevoelswaarde typisch is voor joden in de diaspora. Levi ontweek een direct antwoord op die vraag door over zijn Kafka-vertaling te vertellen: 'Ik ben er ziek van geworden. Toen ik de vertaling af had kwam ik in een diepe depressie terecht, die zes maanden heeft geduurd. Ik denk dat ik weet waarom. Dat boek is ziekteverwekkend. (...) Maar het is vooral het gegeven dat iedereen berecht en veroordeeld en terechtgesteld wordt voor een misdrijf dat hij niet heeft begaan, waarvan hij niet eens weet wat het is.'
8. Dat streven naar vrijheid in en door het werk verschilt beslissend van de vrijheid die Kafka en Pavese (uitgesproken in zijn dagboek *Leven als ambacht)* in het ambacht van het schrijven nastreefden. Kafka en Pavese verabsoluteerden het schrijverschap. Kafka door het leven te negeren en Pavese door het leven als materiaal voor het schrijven op te vatten, wat uiteindelijk op hetzelfde neerkomt.
9. De bevinding van Philip Roth zet de gangbare voorstelling dat *De kruissleutel* het enige boek van Levi is, waarin de joodse thematiek geheel en al ontbreekt, enigermate op losse schroeven. Weliswaar geven de gesprekken tussen Faussone en de schrijvende chemicus geen enkele aanleiding *De kruissleutel* als het boek van een overlevende te lezen, maar de strekking ervan (het ambacht zijn waardigheid teruggeven) is toch ingegeven door wat Levi zelf, als gevolg van zijn jood-zijn, heeft meegemaakt. De titel *De kruissleutel* duidt natuurlijk primair op het gereedschap, waarvan de monteur Faussone zich in zijn werk bedient, maar zou die titel niet ook kunnen verwijzen naar het ambacht en materiaal van de schrijver, dat andere personage uit *De kruissleutel?* Naar Levi zelf dus? Ik geef toe dat het een afgeleide interpretatie is, maar zou de oorspronkelijke titel *La chiave a Stella* - wat niet kruissleutel maar stersleutel betekent - niet in tweede instantie ook kunnen duiden op Levi's bewustwording een 'joodse schrijver' te zijn, iets waar hij zich pas bij neerlegde 'toen mijn leven en mijn schrijversloopbaan al tamelijk gevorderd waren' ('De overlevering voorbij'). Kortom, zou die titel niet ook kunnen duiden op het feit dat Levi in dit boek aanvaardt dat de joodse identiteit, waarvoor dan de Davidster *(la Stella di Davide)* zou staan, de sleutel *(la chiave)* van zijn vertellen is, ongeveer zoals Gaspard Winckler in Georges Perecs *W of de jeugdherinnering* in de X de basisfiguur herkent, 'waarvan de veelvuldige verstrengelingen de belangrijkste symbolen van de geschiedenis van mijn kindertijd aangeven': het hakenkruis, het SS-teken, de jodenster en zijn eigen initiaal, de W. Ten aanzien van een schrijver als Levi, voor wie de begrippen overleven en overleveren zo dicht bij elkaar lagen, is dit in ieder geval een mogelijk interpretatie.
10. Gerrit Kouwenaar, *Gedichten 1948-1978*, Querido, Amsterdam, 1982, p. 488.

J.F. Vogelaar
Bezette literatuur
Kafka na Levi

Voor een Italiaanse reeks waarin schrijvers door schrijvers vertaald werden, heeft Primo Levi *Der Prozess* van Franz Kafka vertaald, ongetwijfeld daartoe uitgenodigd omdat men een zekere affiniteit veronderstelde; Levi zelf dacht daar anders over, zijn liefde voor Kafka kwam, naar hij zelf zei, angst en afwijzing nabij.

'Men kan zich ook aangetrokken voelen door iemand die erg van ons verschilt, juist omdat hij dat doet,' schreef Levi in een kort opstel, 'Kafka vertalen' (vertaald in de bundel *De spiegelmaker)*, waarin de verschillen breed worden uitgemeten. Terecht naar mijn idee; ik zou zelf Levi ook niet gauw met Kafka op één lijn hebben geplaatst, al was het maar omdat je daardoor algauw uitkomt bij een lectuur van Kafka als profetisch auteur, die het totalitaire systeem, het concentratiekamp en de massamaatschappij in parabelvorm zou hebben voorzien. De vergelijking tussen Kafka en Levi is dan alleen sluitend te krijgen door Levi tot een auteur te maken die in het kampleven diezelfde wereld beschreven heeft, waarin allen in oorlog zijn met allen en het gedrag van de enkeling afhangt van uiterlijke omstandigheden en niet van de eigen wil. Kafka en Levi hebben op z'n minst met elkaar gemeen dat ze juist niet uitgaan van een sociaal darwinisme, welk deterministisch gedachtengoed heeft geculmineerd in het vernietigingskamp.

Verschillen zijn er tussen beide auteurs genoeg - mijn vraag zal zijn welke verschillen voor een goed begrip van Levi's werk van belang zijn èn of die wel dezelfde betekenis hebben als Levi er zelf aan hecht. Hij is daarin heel expliciet. Zo merkt hij over het even mechanische als beschamende einde van K. in de door hem vertaalde roman op: 'Het is een adembenemende passage. Ik als overlevende van Auschwitz zou die nooit geschreven hebben, of nooit zo: uit onmacht en gebrek aan fantasie, zeker, maar ook uit een zekere schaamte voor de dood die Kafka niet kende of, als hij die kende, afwees; of misschien uit gebrek aan moed.' Dat is duidelijke taal, beslist van toon, maar wat Levi er precies mee beoogt is minder doorzichtig. Een eerdere formulering geeft al evenzeer te denken: 'Welnu, ik houd van Kafka en bewonder hem omdat hij schrijft op een manier die voor mij volledig onmogelijk is.' Het voegwoord bezweert gemengde gevoelens en roept vragen op; het 'onmogelijk' is dubbelzinnig.

Van het duister naar het licht

Levi mist de valse bescheidenheid om met dat laatste een verschil in kwaliteit of een onbereikbaar ideaal te bedoelen. De uitleg van zijn tweeslachtigheid houdt, hoe omzichtig ook verwoord, een regelrechte afwijzing van Kafka's literaire werk in of op z'n minst van zijn benadering. Tussen hen in staat de dood, is Levi's constatering, om precies te zijn: de dood van Auschwitz die Levi bespaard is gebleven èn de schaamte die daarmee gepaard ging, met de massale vernietiging en de ontsnapping eraan (Als dit een mens is, dan heeft het maar weinig gescheeld...). Je kunt ook zeggen dat Levi van Kafka gescheiden wordt door zijn houding ten opzichte van het

leven en de samenleving, welke instelling hier slechts terzake doet voorzover ze hun literaire werk betreft, voor beiden toegespitst in de keuze tussen leven en schrijven.

Het verschil in benadering wordt door Levi als volgt gekarakteriseerd:

> In mijn schrijven, of ik dat nu goed of slecht doe, mij ervan bewust ben of niet, heb ik altijd geprobeerd om van het duister naar het licht te komen, zoals (...) een filterpomp dat zou kunnen doen, die troebel water aanzuigt en dat gezuiverd uitstoot: al is het misschien wel steriel geworden. Kafka volgt de tegenovergestelde weg; hij ontwikkelt zonder ophouden de hallucinaties die afkomstig zijn uit ongelooflijk diepe lagen, en filtreert die nooit. De lezer voelt ze krioelen

> van kiemen en sporen: ze zijn drachtig van diepgaande betekenissen, maar hij krijgt nooit hulp om de sluier te verscheuren of erachter te loeren om te zien wat hij verbergt. Kafka raakt nooit grond, hij wil je nooit de kluwen met de draad van Ariadne in handen geven.

Is het waar wat Levi hier beweert? Ja en nee: het klopt maar ten dele en is juist daarom als categorische stelling eenzijdig. Daarbij bezondigt Levi zich aan dezelfde wisseltruc als menig recensent wanneer hij ‘deze lezer’ vervangt door ‘de’ lezer. Hier spreekt een geïrriteerde lezer, dat is het minste wat je ervan kunt zeggen, maar dan nog is de vraag wat de bron van zijn irritatie is.

Eén ding wil ik al wel zeggen: als Levi het verschil tussen hem en Kafka meteen als tegenstelling formuleert, wordt dat voor een niet gering deel in de hand gewerkt door de beeldspraak. Hij ontleent die aan de techniek, wat echter niet wegneemt dat er, gewild of niet, een oude tegenstelling in meespeelt - die van duister en licht, een sinds de Grieken met morele, filosofische of zelfs religieuze bijbetekenissen beladen begrippenpaar. De optische metafoor van donker en licht ligt eveneens ten grondslag aan de opposities onwetendheid en inzicht (verlichting), chaos en orde. Voor Levi lijkt die tweedeling boven elke twijfel verheven, gezien zijn onwankelbare vertrouwen in rationeel, analytisch denken en zijn eis van helderheid in het schriftelijk taalgebruik.

Vernietigend oordeel

In Levi's werk is ‘duister’ een sleutelbegrip - al sluit het woord nadere uitleg soms eerder af dan dat het toegang verschaft -, een noemer voor alles wat hem angst of afkeer inboezemt: het dierlijke, irrationele, leugenachtige, krankzinnige, ziekelijke, het antileven. In de zojuist aangehaalde passage zijn woorden als troebel en zuiver, verward en transparant, diep en helder, versluierd en zichtbaar Varianten daarvan.

Zijn oordeel over Kafka valt, tenminste wat toon betreft, milder uit dan de harde uitspraken in zijn opstel ‘Over duister schrijven’ (eveneens in *De spiegelmaker*) over Ezra Pound, Georg Trakl en Paul Celan. Botweg staat daar: ‘Het is geen toeval dat de twee minst begrijpelijke Duitse dichters, Trakl en Celan, allebei zelfmoord hebben gepleegd.’ Duister stelt Levi in dat verband gelijk aan het onvermogen tot logisch denken, een teken van ziekte of erger. Wanneer hij vervolgens het levensvijandige van hun poëzie terugvoert op hun persoonlijk lot en dat van hun generatie, mag dat zijn oordeel verzachten, de veroordeling van hun literaire werk is er niet minder streng om, getuige de volgende uitspraak:

> Ik vind dat Celan als dichter veeleer overdenking en medelijden dan navolging verdient. Zo hij al een boodschap heeft, gaat die verloren in de ‘ruis’: het is geen mededeling, het is geen taal, of hoogstens een duistere en verminkte taal, precies als van een stervende; en hij is alleen, zoals wij allemaal in ons stervensuur alleen zullen zijn. Maar aangezien we in ons leven niet alleen zijn, moeten we niet schrijven alsof we alleen zijn. We hebben een verantwoordelijkheid, zolang we leven: we moeten instaan

voor wat we schrijven, voor ieder woord, en zorgen dat al onze woorden doel treffen.

Als dit door een ander dan Levi geschreven was, zou ik het een harteloze, botte en kortzichtige redenering hebben gevonden. Terwille van de sociale verantwoordelijkheid van de schrijver vervalt het principiële onderscheid tussen literaire vorm en omgangstaal: wat verfoeilijk is in het leven, maar er onvermijdelijk bijhoort, dient uit de literatuur geweerd - is dat nu haar zuiverende functie?

Ook ten aanzien van Kafka verzacht Levi het vernietigende oordeel over het werk ogenschijnlijk door begrip en zelfs medelijden te tonen voor de persoon van de schrijver, die hij zonder meer met zijn personages vereenzelvigt. Een van Kafka's wonderlijkste schepsels, de in een stuk ongedierte veranderde Gregor Samsa, is in Levi's ogen een en al lijdend voorwerp: ‘veranderd in een onhandig en hinderlijk insekt, door iedereen gehaat, wanhopig alleen, stompzinnig, niet in staat tot communiceren en denken, alleen nog maar tot lijden.’ Dat is een

opmerkelijke lectuur van *De gedaanteverwisseling*; Levi moet een totaal ander verhaal gelezen hebben dan ik ken. Niet één van al deze kwalificaties gaat voor het verhaal op. Hooguit is waar dat het dier niet kan communiceren, maar ook dat alleen naar de maatstaf van zijn familieleden; afgezien van de taal - die anderen alleen maar niet verstaan omdat ze er geen oor voor hebben - vindt er voortdurend een uitwisseling plaats, en de van gedaante veranderde Gregor Samsa mist niets van wat zijn huisgenoten zeggen. Ook denken kan hij nog steeds, hoe verward het ook wordt, hij denkt zich bijna letterlijk dood; uit liefde voor zijn naasten besluit hij dat het voor allen maar beter is dat hij verdwijnt. Van wanhoop is geen sprake, niet eens van wanhopige eenzaamheid. De voornaamste zorg van het stuk ongedierte is dat hij zijn omgeving zo min mogelijk tot last is, en hij heeft maar één wens: niet door zijn naasten verstoten te worden.

Rolverwisseling

Twee projecties gaan in Levi's interpreterende samenvatting een verbinding aan, met als gevolg deze rolverwisseling: in Gregor Samsa drukt Kafka zijn eigen isolement uit (de hoofdpersoon staat voor de auteur) en in het stuk ongedierte ziet men de (net als het kampslachtoffer) tot dier verlaagde, nog alleen maar lijdende mens gesymboliseerd (*een* mens staat voor *de* mens). Het is dan niet verwonderlijk dat Levi Kafka's verhaal uitsluitend in psychologische zin interpreteert en dat bovendien in negatieve, zelfs diskwalificerende bewoordingen, terwijl nu juist voor Kafka typerend is dat hij in zijn verhalen zelden of nooit oordelen over zijn figuren uitspreekt, evenmin als de personages zelf uitspraken doen.

Franz Kafka in 1922

Het is als met de humor in Kafka's werk: die bestaat niet uit de geestigheid van de personages of het commentaar van de schrijver, maar de situaties zijn komisch, vooral door de discrepantie tussen het optreden van de figuren èn de instanties en omstandigheden waarmee ze te maken hebben. Dezelfde ongerijmdheid maakt Kafka's figuren tragisch, ze lijden niet maar hebben hebben wel van alles en nog wat te lijden. Als ze naar iets op zoek zijn, is hun eerste zorg te weten wat ze eigenlijk zoeken en of het wel bestaat - aan lijden komen ze niet eens toe, ze hebben het te druk met uit te vinden wat hun nu eigenlijk overkomt. Het is daarom nog maar de vraag of er in Kafka's verhalen zoveel slachtoffers voorkomen als Levi veronderstelt. Hij ziet in Kafka's figuren afspiegelingen van een schrijver die niets te lachen heeft, omdat hij alleen nog maar lijdt.

Daarbij krijg ik de indruk dat in Levi's bewoor - dingen minder medelijden dan afgrijzen doorklinkt. Zijn liefde voor Kafka noemt hij tweeslachtig, ‘zij komt angst en afwijzing nabij.’ Kafka geeft hem het gevoel als ‘voor een dierbaar iemand die lijdt en jou vraagt om hulp die je niet kunt geven,’ met als gevolg dat

medelijden in afkeer omslaat. In beide gevallen betekenen de gevoelens ten aanzien van Kafka's werk een volledige miskenning ervan - door zijn personages uitsluitend als slachtoffers te beschouwen en hun verhalen in psychologisch, dat wil zeggen in realistisch perspectief te interpreteren. Op z'n minst wordt een feit veronachtzaamd dat het meest voor de hand ligt en misschien wel daarom zo gemakkelijk vergeten wordt: dat een verhaal geschreven is - als er stof aan de werkelijkheid is ontleend, dan is die verwerkt tot tekst. Een lectuur die met deze transformatie geen rekening houdt, leidt praktisch altijd tot misverstanden.

In het schrijven van Kafka is zelfs een dubbele transformatie werkzaam. Eén die de belevenis terugbrengt tot haar kern - hoewel vrijwel elke tekst op een biografisch feit valt terug te voeren, is elke anekdote uitgewist; van dat proces laat het dagboek diverse tussenstadia zien. De andere is dat uit de beleving geen morele maar technische consequenties worden getrokken: in Kafka's literaire werk vind je nergens een universele boodschap, zozeer is de inhoud meteen in vorm omgezet. Levi's op herkenning gespitste lectuur is daarom vooral een literaire vergissing, des te pijnlijker zou ik denken.

'In Kafka's literaire werk vind je nergens een universele boodschapy zozeer is de inhoud meteen in vorm omgezet.'

Communicatie

Angst en afwijzing - Levi wijst het werk van Kafka af, *omdat* het hem bang maakt. Zo heftig reageert een schrijver doorgaans niet op een werk dat ver van hem afstaat, hem niet raakt en dus onberoerd kan laten; zo gebeten reageert iemand door iets dat nabij is, te nabij, iets waarvoor hij bang is, zeker wanneer hij zichzelf er in herkent: er is in Kafka's verhalen iets dat Levi te na komt - hij kent het van zichzelf, uit eigen ervaring, maar hij staat het zichzelf niet toe, alsof hij bepaalde wensen of gevoelens als ongewenst en gevaarlijk censureert. Maar ik moet oppassen niet zelf te gaan psychologiseren.

Laat ik daarom uit het rijtje kwalificaties voor het stuk ongedierte in *De gedaanteverwisseling* het woord nemen dat blijkbaar voor Levi het zwaarst weegt: communicatie. Het staat ook in het al eerder genoemde stuk over 'Duister schrijven' centraal - op een toon die geen tegenspraak duldt stelt Levi daar: 'het schrift dient om te communiceren (...) en wie door niemand wordt begrepen geeft niets door.'

'Communiceren' is de titel van een heel essay in Levi's laatste bundel *De verdronkenen en de geredden*. Daarin keert hij zich fel tegen de volgens hem in de jaren zeventig in zwang zijnde term 'incommunicabiliteit'. Omdat hij in het midden laat welke filosofen en schrijvers hij bedoelt, valt moeilijk uit te maken in hoeverre we met een grove karikatuur te maken hebben als Levi beweert dat met die term 'incommunicabiliteit' (het woord alleen al!) 'een nooit ontbrekend ingrediënt van het menselijk bestaan,' een existentieel tekort van de mens, een teken van zijn onverbeterlijke een - zaamheid wordt aangeduid.

Opmerkelijk is ook hier weer het gemak waarmee Levi woorden als ziek en gezond in de mond neemt, terwijl hij gewoonlijk toch zo gevoelig is voor besmette termen. ‘Communiceren kan en moet, afgezien van pathologische gevallen (...) De weigering om te communiceren is zondig: biologisch en sociaal zijn we gemaakt om te communiceren, met name in de hoog ontwikkelde, nobele vorm van de taal. Alle mensenrassen spreken; geen enkele niet - menselijke soort kan dat.’

Ik haal Levi's artikelen zo uitvoerig aan, niet om tegenover zijn beweringen mijn mening te plaatsen, meer vanwege de in het oog springen-

de heftigheid van zijn bewoordingen. Om voor de pertinentie van Levi's uitlatingen begrip te hebben, zul je toch eerst de beweegreden van die heftigheid dienen te begrijpen. Er is alle reden te veronderstellen dat de aversie van de modieuze ‘incommunicabiliteit’ dezelfde oorsprong heeft als de woede jegens de duistere dichters en de zonder filter uit diepe lagen puttende Kafka. *Het proces* noemde hij in een gesprek met Germaine Greer ‘ziekteverwekkend’, toen hij de vertaling af had was hij in een diepe depressie terechtgekomen die zes maanden duurde.

Angst en wantrouwen

Als een lezer een tekst niet begrijpt, ligt dat aan de auteur. Dat klinkt boud, ook al heeft Levi het over de bereidwillige of zelfs de ideale lezer. Maar over welke auteur heeft hij het? Ik kan mij, wanneer Levi de auteur verantwoordelijk stelt voor eventueel onbegrip, niet aan de indruk onttrekken dat hij uiteindelijk de literatuur als zodanig op haar nummer zet en haar impliciet het schrijven uit bittere noodzaak als voorbeeld voorhoudt: het relaas van de overlevende. En hij heeft volledig gelijk dat diens woorden zwaar teilen als het om communiceren gaat, niet alleen omdat hij in het kamp ervaren heeft hoe dodelijk het ontbreken of verbreken van communicatie kan zijn en hoezeer de taal verminkt werd, maar vooral omdat de grootste angst was, al in het kamp en uiteraard daarna, dat niemand de ooggetuige op zijn woord zou geloven. Het kon haast niet anders dan dat deze schrijver zijn lezer naar de ogen zag en voor elk misverstand al bij voorbaat de schuld bij zichzelf zou zoeken. Want stel je voor dat de lezer, door de vorm van de getuigenis oftewel om oneigenlijke dat wil zeggen niet-inhoudelijke redenen, zou afhaken voordat de schrijver zijn verhaal heeft kunnen doen! Vandaar de doodsangst van de schrijver duister en onbegrijpelijk te worden gevonden. Niet gehoord worden betekende immers dat alles voor niets doorstaan zou zijn. Die angst - dat de schriftelijke getuigenis niet herkend, dus niet begrepen en verbreid zou worden - stemde Levi zo wantrouwend ten aanzien van een literatuur die naar zijn mening al te lichtvaardig met haar middelen omspringt, temeer wanneer zij de natuurwet van de communicatie overtreedt.

In het geval van Paul Celan heeft hij in zekere zin nog met een gelijke te maken, en zelfs hem valt hij hard. Hoeveel meer dan niet de literatuur waarin woorden als dood, honger, kou, pijn, vernedering, schuld, schaamte enzovoort gebruikt worden, zonder de garantie dat de schrijver zelf - al of niet uit eigen ervaring - weet wat die *echt* betekenen? Over de authenticiteit beslist de werkelijkheid, die tevens de maatstaf voor het waarheidsgehalte van een tekst wordt, uiteraard voor berichten en documenten maar eens te meer voor fictie.

Het heeft er veel van weg dat Levi als het om het concentratiekamp en de massavernietiging gaat, alle literatuur onmogelijk acht, ofschoon hij dat bij mijn weten nooit met evenzoveel woorden heeft gezegd; zeker is dat hij zichzelf bij dit onderwerp geen esthetische middelen en gevoelens toestaat. Of laat ik voorzichtig zijn: bij dit onderwerp mag het literaire aspect niet overheersen. Ook Levi maakt in *Is dit een mens* natuurlijk gebruik van allerlei literaire technieken, maar nooit zou hij hebben toegegeven - hebben mogen toegeven - dat het boek daaraan misschien wel al zijn kracht ontleent.

Dilemma

Zo vreemd is die terughoudendheid ook weer niet. Heeft immers niet iedereen, en de literatuurbespreker wel in het bijzonder, een zekere huiver om oorlogsverhalen en berichten van slachtoffers en ooggetuigen op hun literaire kwaliteit te beoordelen, laat staan te veroordelen, zoals er ook altijd mensen zijn geweest die het ongepast vinden dat er voor de verwerking van zulke extreme ervaringen uitgesproken literaire vormen worden gekozen. Literatuur wordt dan kennelijk gezien als versiering, vrijblijvende vormkunst, verzonnen werkelijkheid, het tegendeel van echt. Of anders gezegd: de esthetiek dient ondergeschikt te blijven aan de ethiek. Ook als je iemand bent die externe eisen voor de kunst verwerpt, kom je voor een dilemma te staan wanneer het om de vrijheid van de kunst gaat met betrekking tot zulke geladen onderwerpen als massamoord, rassen-

waan en sadisme, waarbij ook het feit dat de kunstenaar er persoonlijk mee te maken heeft gehad moeilijk buiten beschouwing kan blijven. Praktisch niemand die aan dat dilemma ontkomt. Wie van het ooggetuigeverhaal zegt dat het slechte literatuur is, lijkt de schrijver persoonlijk te verwerpen, wat op hetzelfde neerkomt als wanneer Levi zegt dat Celan eerder medelijden dan literaire erkenning verdient.

In de aangehaalde opmerking van Levi over het einde van *Het proces* beluister ik dan ook allereerst een waarschuwing. Hem is de uitbeelding van de terechtstelling van een onschuldige zonder vorm van proces te gratuït. Hoe begrijpelijk ook, in het perspectief van wat een dergelijk onrecht in werkelijkheid betekende is dat even onterecht als het leven in een concentratiekamp kafkaësk of Kafka's verhalen absurd noemen.

Maar het blijft niet bij een aanmaning tot voorzichtigheid. Weliswaar vermijdt Levi te zeggen dat Kafka zo niet had mogen schrijven, maar wanneer hij stelt dat hij *als overlevende van Auschwitz* - let wel, niet in de eerste plaats als literair auteur - dit nooit zou hebben geschreven, en zeker niet op die manier, gaat daarvan onmiskenbaar de suggestie uit dat na Auschwitz niemand zo over de dood mag schrijven. Hemzelf is dat door zijn reële ervaringen onmogelijk, vooral omdat die niet individueel zijn geweest maar het lot van velen, waaraan hij maar ten dele en tijdelijk ontkomen is.

Portretstudie van Kafka door Ralph Prins (1974)

Feitelijk ontzegt Levi anderen, misschien wel de hele literatuur, het recht om over dat onderwerp te schrijven. En hij zou waarschijnlijk de eerste zijn geweest om dat te ontkennen.

Maar, het is niet onmogelijk dat bij Levi op de achtergrond een net zo hemelhoge verering voor de literatuur meespeelt als die welke Kafka koesterde toen hij over zichzelf als schrijver een vernietigend oordeel uitsprak.

Uit de tweede hand

Wat nu met Kafka? Josef K. wordt terechtgesteld - 'Als een hond!' zei hij, 'het was alsof de schaamte hem zou overleven.' Die schaamte, voegt Levi eraan toe, is schaamte 'omdat hij een mens is.' Met terugwerkende kracht krijgt Kafka een verantwoordelijkheid als van een auteur na Auschwitz. Iets anders is, tussen haakjes, de interessante vraag of Kafka sindsdien onherroepelijk een andere auteur is geworden - hoe lees je Kafka na Levi, Borowski, Kis?

En om het nog ingewikkelder te maken, het zijn eveneens schaamte en schuldgevoel die ten slotte Levi zelf monddood maken waar het gaat om het ultieme lijden van degenen die niet overleefden: Wij overlevenden spreken in hun plaats, uit hun naam, maar wederrechtelijk, uit de tweede hand.

Levi's verlammende, sprakeloos makende overwegingen in het indrukwekkende opstel 'Schaamte' in *De verdronkenen en de geredden* klinken mij in de oren als een veroordeling van de literatuur - uit naam van hen die ondergingen. In feite zei Levi dat de levenden nooit gelijk hebben, het tegendeel van wat iemand als Borowski beweerde. Literatuur wordt altijd

geschreven door overledenen, houdt per definitie distantie in en is dubbelzinnig, al was het maar door dat een lezer op een afstand in tijd of ruimte aan dezelfde woorden een andere betekenis kan hechten.

Levi heeft alle recht en ook alle reden om zich teweer te stellen tegen een ijdel gebruik van bepaalde woorden die door extreme ervaringen met de onmenselijkheid zijn belast. Met zijn vèrstrekkende conclusies legt hij echter wel een bijzonder zware hypotheek op de literatuur. Wordt dan naast een bericht over Auschwitz niet zelfs een Griekse tragedie lichtzinnig of zelfs pervers? Daarbij betreft het, ook buiten de literatuur, juist woorden die zo oud zijn als de geschiedenis. En precies daarin schuilt een ander, met dat aan de lichtvaardigheid verwant risico waarvoor Levi om niet minder zwaarwegende redenen waarschuwt: dat het unieke van wat in de concentratiekampen gebeurd is oplost in de even geruststellende als cynische veronderstelling dat het iets algemeen menselijks voorstelt, omdat de mens *nu eenmaal* altijd, nu niet anders dan in de prehistorie, anderen naar het leven staat.

Tenslotte hangt het er ook vanaf wie het zegt. Wanneer Tadeusz Borowski in *Hierbeen naar de gaskamer, dames en heren*, een bundel verhalen die hij na zijn bevrijding uit Auschwitz schreef, welk boek ooit een verpletterende indruk op mij maakte, verklaart: ‘In werkelijkheid lijkt de hele wereld op een concentratiekamp (...). De wereld wordt niet door rechtvaardigheid noch door de moraal geregeerd. (...) De wereld wordt geregeerd door geweld,’ schrijft dat iemand die zich door de wereld buiten het kamp en door zijn eigen verwachtingen bedrogen voelt. Wanneer daarentegen, om een recent voorbeeld te nemen, de Oostduitse auteur Jürgen Fuchs van het DDR-systeem zegt dat het tot een ‘geestelijk Auschwitz’ geleid heeft, verhult hij met zijn valse vergelijking de specifieke betekenis van het stalinisme in een deel van Duitsland èn maakt hij van het historisch unieke vernietigingskamp een passepartout woord.

Tegen die uitholling keerde zich Primo Levi. Die afkeer van de trivialisering van het uitzonderlijke en van de verabsolutering van het banale en particuliere heeft ook zijn lectuur van Kafka gefilterd.

Vervormende spiegel

Ziekteverwekkend, noemde Levi *Het proces*: ‘Het is een boek als een ui, een boek dat uit vele lagen bestaat. Maar het is vooral het gegeven dat iedereen berecht en veroordeeld en terechtgesteld wordt voor een misdrijf dat hij niet heeft begaan, waarvan hij niet eens weet wat het is.’ Germaine Greer vult hem aan met te zeggen: ‘Zoals het misdrijf joods te zijn.’

Hier speelt weer de nabijheid van Kafka een rol die Levi tot de grootst mogelijke distantiëring dwingt. Waarom? Ik denk omdat Levi aan de ene kant heel goed beseft dat Kafka net als hij over onmacht tegenover onrecht schrijft, maar aan de andere kant met zijn verstand vindt dat het niet hetzelfde kan of liever niet màg zijn. Dàt is begrijpelijk: wie opgesloten is geweest en de willekeur van de macht aan den lijve heeft ondervonden, ziet diezelfde situatie niet graag als metafoor gebruikt voor de hele wereld of allerlei onbenullige toestanden, omdat die veralgemening of schijnbare analogie zoniet een algehele ontkenning dan toch een beledigende miskenning van

de concrete situatie inhoudt, van het reële - het tegendeel van literaire - slachtofferschap: onschuldig veroordeeld te zijn, omdat je als jood geboren bent, of erger nog: zó door de Duitsers benoemd te zijn; en ternauwernood aan de vernietiging ontkomen ook nog eens moeten zien dat de slachtoffers meer door schuldgevoelens gekweld worden dan de daders.

In een gesprek met Levi legt de Italiaanse schrijver Ferdinando Camon hem de volgende gedachtegang voor: 'Het kamp is slechts een geconcentreerde vorm van een situatie die algemeen is in de wereld. Het kamp is dus een afspiegeling van de structuur van elke maatschappij.' Als ik het goed zie, is dat het tegendeel van wat Borowski zei. Terecht wijst Levi de idee resoluut van de hand als zou er niet meer dan een gradueel verschil zijn tussen concentratiekamp en bijvoorbeeld de Fiatfabriek of een psychiatrische inrichting. Maar hij accepteert wel het concentratiekamp als metafoor. In *Is dit een mens* had hij geschreven dat het kamp een spiegel was van de situatie daarbuiten, zij het een *vervormende* spiegel, zoals het feit dat er onder de slachtoffers een hiërarchie en een verhouding van onderdruk-

kers en onderdrukten ontstonden. Het accent ligt daarbij op 'vervormende'.

Er is een graad van misvorming die verbiedt om nog van een uitwas, een extreme vorm van normale verhoudingen te spreken, omdat men door de uitzonderlijkheid van de massavernietiging te relativeren het zicht ontneemt op het concentratiekamp als overschrijding van een grens waar voorbij moraal en keuzevrijheid finaal ophouden.

> *'Meer dan wie ook heeft Levi erop gehamerd dat de wereld van het kamp niet met die erbuiten te vergelijken is.'*

Meer dan wie ook heeft Levi erop gehamerd dat de wereld van het kamp niet met die erbuiten te vergelijken is en dus ook niet met de gebruikelijke sociologische en psychologische categorieën te begrijpen valt. Zo verwerpt hij de psychoanalytische interpretaties van Bruno Bettelheim als oppervlakkig en schematisch, omdat zowel de mentale als de lichamelijke mechanismen van de Häftlinge anders waren dan in het zogeheten normale leven. In dezelfde geest merkt Tzvetan Todorov in zijn boek *Face à l'extrême* op dat als mensen een bepaalde pijndrempel passeerden, de handelingen van het individu niets meer over de persoon zeiden maar alleen over de mechanische reacties op lichamelijk en geestelijk lijden. Dat over die grens de mens tot dier wordt, bewijst niet dat de moraal een oppervlakkige conventie is, maar 'integendeel, dat de morele reacties spontaan en alomaanwezig zijn, en dat er de gewelddadigste middelen voor nodig zijn om ze uit te roeien.'

In zijn streven om het inzicht in het onvergelijkelijke aan het kampleven niet door oppervlakkige vergelijkingen te vertroebelen, maakt Levi een omtrekkende beweging via een heel andere vergelijking. 'De niet-aflatende onrust die de Häftlinge ervoeren zijn onmogelijk onder de noemer "neurose" te vatten,' zegt Levi, maar was eerder een atavistische angst, 'de angst waarvan men de echo hoort in het tweede vers van *Genesis*: de diep in ons allen levende vrees voor het "tohoe wabohoe", het woeste en ledige heelal, verpletterd onder de geest van God, onbekend met de geest van de mens: nog niet geboren of al gestorven.'

Hoe dicht is Levi längs die omweg Kafka genaderd. En de laatste zinssnede lijkt ook nog eens regelrecht op de wereld van Beckett te slaan (al zou het mij niet verbazen als Levi destijds Beckett als kampioen van het incommunicabele heeft gezien).

Op een moment dat Levi zijn eigen duistere gevoelens de vrije loop laat ontsnapt ook hem bij uitzondering een cultuurpessimistische verzuchting over 'onze westerse beschaving', zoals aan het slot van het opstel 'De grijze laag':

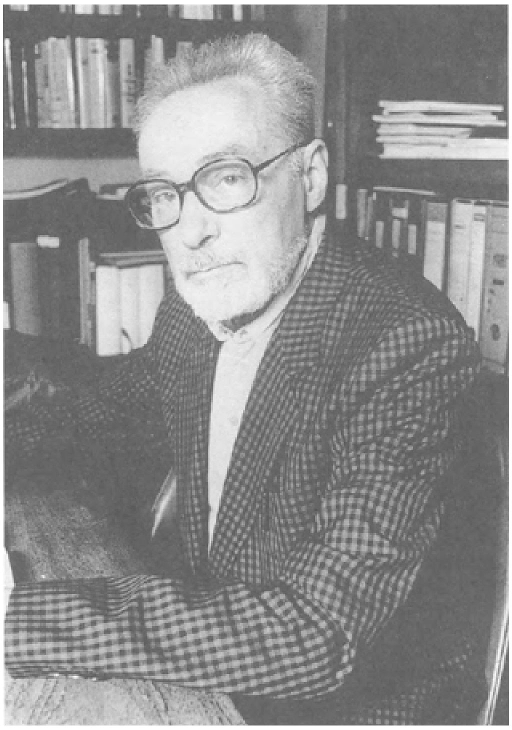
> (...) worden ook wij zo verblind door macht en aanzien (...) dat we ons, of we willen of niet, schikken naar de macht, en vergeten dat we allemaal in het getto zitten, dat het getto is afgezet, dat buiten de versperring de heersers van de dood staan, en dat iets verderop de trein wacht.

Borowski was zoveel cynischer en heeft er dan ook veel eerder zelf een eind aan gemaakt, maar dit citaat geeft aan dat er bij Levi evenmin veel geloof in de mens over was.

Valse sleutels

Als lezer en schrijver is Levi na '45 totaal door het kamp bezet - niet alleen doordat hij bezeten was van de behoefte om te verteilen, de noodzaak tot getuigen en de wil tot begrijpen en ten slotte oordelen; ook in zijn lectuur drukt de werkelijkheid als toetssteen zo zwaar op zijn waarneming en waar dering dat er geen speelruimte overblijft voor een vrije verbeelding, experiment, distantie of zelfs maar meer-

duidigheid (opzettelijke dubbelzinnigheid is natuurlijk helemaal uit den boze). Daarop slaat denk ik ook de omschrijving van de ziekmakende roman *Het proces:* het is als een ui, een boek dat uit vele lagen bestaat - dat verwarde en irriteerde hem kennelijk, bij Kafka geen ongewone lezersreactie, want zijn verhalen bestaan om zo te zeggen bij de gratie van de dubbelzinnigheid.



Kafka heeft het altijd ook over iets anders, wat je de schaduw van zijn zinnen zou kunnen noemen, het eeuwige ja-maar. De verwarring van de lezer is geen andere dan die van de hoofdpersoon, zoals ook de lezer aan eenzelfde verleiding blootstaat: als K. (in *Het proces*), wiens logische afwikkeling van zijn plannen in zijn betrekkingen met de Rechtbank - de belichaming van het collectieve denken - doorkruist wordt door zijn verlangen naar een hoogste instantie waaraan de wereld haar zin en haar eenheid zou ontlenen; als K. (in *Het slot*), wanneer hij niet kan nalaten met het betoverde slot absolute beelden van grootheid en waarheid te verbinden, en ertoe verleid wordt de harde eisen van een vrij denken dat bewust afziet van hulp van buitenaf, te vervangen door geloof in de hogere macht. Zoals Kafka's hoofdpersonen overal aanwijzingen in zien die ze telkens anders ontcijferen, zo wordt ook de lezer die in de tekst een geheimschrift vol symbolen meent te zien geen strobreed in de weg gelegd. De lezers krijgen dezelfde valse sleutels aangeboden als de hoofdpersonen.

Een mooi staaltje daarvan is te vinden in *Het proces*, in het hoofdstuk ‘In de dom’ waar de geestelijke aan K. de parabel ‘Voor de wet’ vertelt, waarna ze met elkaar een reeks interpretaties uitproberen zonder te weten welke de ware is. Hoe moet Primo Levi op deze passage hebben gereageerd? Nog prikkelender is de vraag hoe hij het verhaal zelf zou hebben geschreven. Als hij zijn held al het geduld zou hebben gegund een leven lang op de toestemming van de wachter te wachten, dan zou hij hem zeker niet zo passief hebben gelaten.

Daar hebben we de altijd dubbelzinnige, in troebel water vissende Kafka, van wie Levi, zoals ik al eerder aanhaalde, zei: ‘hij ontwikkelt zonder ophouden de hallucinates die afkomstig zijn uit ongelooflijk diepe lagen, en filtreert die nooit. (...) Kafka raakt nooit de grond, hij wil je nooit de kluwen met de draad van Ariadne in handen geven.’ - Levi wrijft Kafka zoniet moedwil dan toch onwil aan wanneer hij met zijn laatste opmerking veronderstelt dat de auteur zelf wèl de draad en daarmee de oplossing van zijn labyrintisch avontuur in handen had.

Daarmee is niet gezegd dat Kafka zomaar achter zijn verzinseis aanloopt. Hij is trouwens hele-

maal niet de droomschrijver die men soms van hem heeft willen maken, er komen zelfs nauwelijks dromen in zijn werk voor, of het moet de droom zijn waaruit Gregor Samsa ontwaakt. In tegenstelling tot desurrealisten was Kafka niet bezig zich aan de werkelijkheid te ontrukken om in de droom een grenzeloze vrijheid van het irrationele te vinden, integendeel.

Schandelijke laagten

Het beeld duister-licht, dat Levi ter onderscheiding van Kafka gebruikt, is niet meer dan een globale indruk van ondoorzichtigheid, verwarring, ongrijpbaarheid, meerduidigheid, en niet meer dan een reflectie van Kafka's weigering om zichzelf in zijn teksten uit te spreken en zijn personages uitspraken over externe gebeurtenissen, laat staan over de wereldgeschiedenis en het lot van de mens, te laten doen. Met zijn typering van Kafka gaat Levi voorbij aan wat het schrijven van Kafka beweegt: een poging tot ontsnapping, genezing, redding; en al evenzeer aan het proces *in* het werk: de emancipatie van Kafka's helden, zoals in de loop van zijn werk is waar te nemen, die steeds zelfverzekerder worden en weerbaarder tegenover de tirannie van hogerhand.

Beide bewegingen wijzen erop dat Kafka's beschrijving van zijn ‘innerlijk leven dat met de droom verwant is’ klaarblijkelijk niet tot doel heeft gehad, de auteur en zijn lezers in de wonderlijke zones van de droom en de onverantwoordelijkheid mee te slepen, maar integendeel de dromer uit zijn slaap te helpen, door hem ertoe te brengen uit de duistere drijvende krachten in hem de diepe zelfkennis en actieve energie te halen, zonder welke hij op aarde slechts een halfdode, een halflevende, iemand die niet meer of nog niet leeft, zou zijn. In de droom is Kafka, zoals hij zelf zegt, echt thuis, niettemin is hij voortdurend op zoek naar de werkelijkheid die voor hem juist het gebied van het onmogelijke en verbodene is.

Voor Levi's situering van Kafka's teksten in diepe, duistere regionen is menige vindplaats bij Kafka zelf aan te wijzen, zoals in zijn Dagboek, 23.9.1912 pal nadat hij in één adem het verhaal ‘Das Urteil’ geschreven heeft: ‘De bevestigde overtuiging dat ik mij met mijn romanschrijven in schandelijke laagten van het schrijven bevind.’ Maar de zin die erop volgt, spreekt Levi volledig tegen: ‘Alleen zó kan er worden geschreven, alleen in een zodanige samenhang, met zo'n volledige opening van het lichaam en van de ziel.’

Tien jaar later, wanneer hij *Het slot* afbreekt, waarna hij met zijn kunstenaarsverhalen als het ware een testament schrijft, oordeelt Kafka niet anders:

> In de nacht was het mij met de helderheid van voor kinderen aanschouwelijk onderwijs duidelijk, dat het schrijven de beloning voor duivelsdienst is. Dit afdalen naar de duistere machten, deze bevrijding van door de natuur gebonden geesten, twijfelachtige omhelzingen en wat er zich alles nog daarbeneden mag afspelen, waarvan men boven niets meer weet, als men in het zonlicht verhalen schrijft. Misschien bestaat er ook een ander soort schrijven, ik ken alleen deze.

Het is niet de enige keer dat Kafka zijn type schrijver als kelderbewoner opvoert, bedreigd door de waanzin, niet die van het schrijven maar juist van het niet meer verder kunnen schrijven. Als Kafka het over waanzin heeft bedoelt hij de toestand die ontstaat wanneer de kunstenaar niet aan de eisen van zijn kunst blijkt te kunnen voldoen, wanneer hij tekort schiet in de zichzelf opgelegde taak.

In tegenstelling tot Levi twijfelt Kafka in het geheel niet aan de kunst, des te meer aan zijn eigen capaciteiten. Zou hij de waarde of de kracht van de literatuur als zodanig in twijfel trekken, dan zou zijn klagen ongegrond zijn. Bovendien zou de kunst dan niet al die haast onmenselijke moeite waard zijn en zou Kafka ook niet het recht hebben voor haar alle andere zaken in het leven te verloochenen - hij zou zijn alibi kwijt zijn waaraan hij zich in het proces dat hij tegen zichzelf heeft aangespannen (waarin hij aanklager en rechter, getuige en gezworene, en ook nog eens toegevoegd griffier is) vastklampt.

Bij Levi heb ik het gevoel dat bij alles wat hij schrijft als een zwaard boven zijn hoofd de vraag hangt: wat kan - wat vermag of zelfs wat mag - literatuur ten aanzien van menselijke

gruweldaden en lijden? (de vraag die Sem Dresden onlangs in zijn grote boek *Vervolging vernietiging, literatuur* tegen het licht van de slachting van de joden heeft gehouden).

Keuze

Ik heb eerder geopperd dat Levi en Kafka zich allebei voor een keuze tussen literatuur en leven geplaatst hebben gezien, waarbij ze beiden een zeer hoge, om niet te zeggen veel te hoge verwachting ten aanzien van de literatuur hadden - met de nodige teleurstelling vandien, al verschilde die naargelang de keuze uitviel.

Die keuze wil ik toelichten aan de manier waarop elk van beiden de literatuur ontdekte, of anders gezegd, de manier waarop de literatuur haar kracht aan hen openbaarde.

In de nacht van 22 op 23 september 1912 schrijft Kafka in acht uur tijd ‘Het vonnis’, als in een eruptie: ‘Hoe alles kan worden uitgesproken, hoe voor alle, voor de vreemdste invallen een groot vuur wacht, waarin ze verteren en verrijzen,’ schrijft hij in zijn dagboek, verrast over zijn vervoering. In de volgende twee maanden zou hij meer dan vierhonderd pagina's schrijven. Alsof een niet lang daarvoor uitgesproken wens in vervulling was gegaan: ‘Ik heb nu (...) een groot verlangen, mijn benauwde toestand helemaal uit mij weg te schrijven en hem in de diepte van het papier te schrijven zoals hij uit mijn diepte komt, of het zo op te schrijven, dat ik het geschrevene geheel en al in mijzelf zou kunnen opnemen.’

Inderdaad, hij identificeert zich volledig met het schrijven, meer nog, hij ziet zich bevestigd in zijn idee dat de literatuur niet in overeenstemming te brengen is met een normaal leven temidden van andere mensen. Hij moest kiezen: ofwel moest hij leven zonder aan het schrijven van een literair werk toe te komen, ofwel moest hij schrijven los van alles en iedereen, waarvoor hij zich een discipline oplegde waarbij die van een monnik verbleekt.

Enkele weken voordat de beslissing door het schrijven zelf geforceerd werd, had Kafka aan Felice geschreven: ‘De lust om voor de literatuur van het grootste menselijke geluk af te zien, doorsnijdt onophoudelijk al mijnspieren...’ (2.9.1913).

Na de overweldigende ervaring van ‘Het vonnis’ schrijft Kafka niet meer om zich op papier een moment van gedroomde vrijheid te creëren, maar vervangt het schrijven het leven; de literatuur is voor Kafka de enige manier van leven geworden. In een brief aan Max Brod spreekt hij dat (in juni 1922) in al zijn ambivalentie aldus uit: ‘(...) waarom blijft het laatste woord in zulke nachten altijd: Ik zou kunnen leven en ik leef niet. De tweede hoofdreden is de overweging: “Wat ik gespeeld heb, zal werkelijk gebeuren. Ik heb mij door het schrijven vrijgekocht...”’

> *‘Hij ziet zich bevestigd in zijn idee dat de literatuur niet in overeenstemming te brengen is met een normaal leven temidden van andere mensen.’*

Ook Levi's ontdekking van de bevrijdende kracht van de literatuur is exact te dateren. Hij begon eerst te schrijven, aan wat later *Is dit een mens* zou worden, uit de

elementaire behoefte aan vertellen, om zichzelf van zijn herinneringen te bevrijden, daarna ontstond pas de behoefte ‘een getuigenis na te laten’. In het hoofdstuk ‘Chroom’ in *Het periodiek systeem* vertelt Levi wat bij hem een doorbraak teweegbracht: niet het schrijven zelf, maar een gelukkige samenloop van omstandigheden in zijn leven. Van de ene dag op de andere werd hij

vervuld van nieuwe levenslust doordat hem een moeilijke werkopdracht lukte (verleverde verf maakte hij met behulp van Vliegende Geest weer vloeibaar), maar vooral doordat hij een vrouw ontmoette. ‘Ook mijn schrijven werd een ander avontuur, niet langer de pijnlijke gang van een herstellende, geen bedelen meer om medeleven en vriendelijke gezichten, maar een doelbewust bouwen, dat nu niet meer eenzaam was.’

Levi begon te schrijven om weer bij de mensen te horen: ‘als ik schreef, vond ik een ogenblik vrede en voelde me weer mens worden, één onder de anderen.’ Schrijven was het tegendeel van de duisternis, zoals Levi in zijn opstel ‘Schaamte’ opmerkt: ‘Op het ogenblik waarop men uit de duisternis kwam, leed men onder het besef geen mens meer te zijn geweest.’ Duister was voor hem geassocieerd met de schaamte ‘niet door eigen wil, verzuim of schuld’ als beesten te hebben moeten leven in het kamp. Voor Levi lag het doel van alles wat hij deed in het leven, dat kon na de confrontatie met de dood ook moeilijk anders. Een gelukkige wending in zijn persoonlijk leven plaatste zijn schrijven in een nieuw perspectief; de ervaring van een schrijver-getuige vormde een positief tegenwicht voor de tragische ervaring van gedeporteerde.

Tegenpolen

Voor Kafka ligt het doel in de literatuur, waarvoor hij alles zou opofferen, om te beginnen alle mogelijke geluk van een normaal leven. Schrijven troost hem voor zijn onvermogen tot leven: schrijvend beschikt hij over vermogens die het leven hem ontzegt èn schrijven belooft hem erkenning, waardoor ook hij er bij kan horen, zij het indirect. Voor Levi is schrijven een extroverte handeling, erop gericht een missie te vervullen en weer mens te worden.

In beide gevallen biedt de literatuur een zekere compensatie, met dien verstande dat het schrijven voor Kafka dient om het leven dat hij niet aankan goed te maken door een hoger en intenser bestaan te bieden, en het voor Levi een manier is om het hem - hem als mens door de mens - aangedane onrecht en leed te begrijpen, aan te klagen en te veroordelen. Als voor Kafka het leven als zodanig bedreigend is - hij wijst het af omdat hij het niet aankan, dus niet omdat hij het bij voorbaat weigert - dan is voor Levi angst verbonden met het lokaliseerbare kwaad.

Dat maakt begrijpelijk waarom Levi de literatuur ondergeschikt maakt aan de ethiek en hij in zijn boeken een en al oordeel is, en Kafka zich van elk oordeel onthoudt. Vandaar dat Kafka's onduidelijkheid Levi een doorn in het oog moet zijn geweest. Ze zijn feitelijk elkaars tegenpool. Ook hierin dat Levi zich blijft verbazen over de onmenselijke logica van het nazikamp en die tevergeefs probeert te begrijpen, terwijl Kafka's alter-ego's, zoals ik zijn hoofdpersonen maar even noem, hun situatie bijna als vanzelfsprekend lijken te accepteren of er op z'n minst als slaapwandelaars in rondlopen: ‘Men hoeft niet alles als waar te beschouwen,’ zegt de geestelijke in de dom tegen K., ‘men moet het alleen als noodzakelijk beschouwen.’ Ik stel me zo voor dat Levi geen woordverbinding zozeer verfoeid heeft als het zogenaamde ‘noodzakelijk kwaad’.

'Laat hij zijn best doen om zijn angstgevoel te filtreren, om het de lezer niet zomaar onbewerkt, ongepolijst in het gezicht te slingeren, anders loopt hij de kans dat hij het op anderen overbrengt zonder het zelf kwijt te raken.'

Bedreiging

Ook al zou Levi Kafka's motieven begrepen hebben - het besef niet aan de eisen en verplichtingen van het dagelijks leven te voldoen, het schuldgevoel ten gevolge van een niet-geleefd leven, en daarbij zijn veroordeling van zichzelf als schrijver omdat hij niet aan de absolute eis van de kunst heeft weten te voldoen - in die levensontkennende kunstopvatting moet hij een regelrechte bedreiging hebben gezien van zijn eigen visie op literatuur als levenshulp.

Schaamte, schuldgevoel, angst enzovoort hebben bij Levi stuk voor stuk aanwijsbare oorzaken, bij Kafka komen ze van binnenuit - dat is wat Levi het ongefilterde noemt, het onlogische en irrationele dat hij niet van zijn kampervaring kan losmaken: 'Logica en moraal vormden een beletsel om een onlogische, immorele realiteit te aanvaarden: het gevolg was een afwijzing van de realiteit die een ontwikkeld mens in de regel al heel gauw tot wanhoop bracht.' Die derealisatie was pure levensnoodzaak; Kafka daarentegen wees de realiteit af uit vrije wil en was niettemin - of juist daardoor - er even wanhopig aan toe als zijn personages. Althans volgens de interpretatie van Levi, die vanuit dezelfde geest in een opstel, 'Waarom schrijft iemand?' geheten, als een van de negen, bijna stuk voor stuk ongewenste motivaties om te schrijven de volgende noemt:

> Om zich te bevrijden van een angst. (...) Ik heb niets tegen iemand die schrijft vanuit een bepaalde spanning, integendeel, ik wens hem toe dat hij er op die manier van afkomt, zoals mijzelf lang geleden is overkomen. Maar laat hij zijn best doen om zijn angstgevoel te filtreren, om het de lezer niet zomaar onbewerkt, ongepolijst in het gezicht te slingeren, anders loopt hij de kans dat hij het op anderen overbrengt zonder het zelf kwijt te raken.

Het kan geen toeval zijn dat hij hier dezelfde woorden gebruikt als in zijn opstelling tegenover Kafka. Met zijn afwijzing van het in de literatuur uiten van onverwerkte gevoelens heeft Levi natuurlijk gelijk, het slaat alleen niet op Kafka.

Ik weet niet eens of Levi en Kafka qua karakter zoveel verschillen, zoveel temeer in levensomstandigheden waaraan elk van beiden zijn literatuuropvatting heeft getoetst of misschien wel ontleend: voor Levi was de literatuur een keuze voor het leven, voor Kafka een tegen het leven, althans het dagelijkse leven.

Kampwet

Een van de bronnen van het misverstand, zoals ik Levi's lectuur van Kafka maar zal noemen, van moedwillig misverstaan kan geen sprake zijn, is het begrip ‘slachtoffer’. Levi zelf was het slachtoffer van eerst het Italiaanse fascisme en daarna van het Duitse nationaalsocialisme. Zijn lotgevallen hadden trouwens zo in een Kafka-verhaal gepast: gevangengenomen als partizaan, gaf de jonge Levi, aan wie de oorlog tot 1943 volledig voorbij was gegaan, er de voorkeur aan als jood geïnterneerd te wor-

den, omdat hij als partizaan meteen tegen de muur gezet zou worden en als jood, zo werd hem beloofd, tot het eind van de oorlog in Italië opgesloten zou worden. Hij werd evenwel naar Duitsland getransporteerd en als lid van het te verdelgen joodse ras gedoodverfd.

Van slachtoffer werd hij na de bevrijding getuige en aanklager. Terecht verzet hij zich, zoals in *De verdronkenen en geredden*, tegen de voor een echt slachtoffer stuitende gemeenplaats dat de rollen van slachtoffer en moordenaar verwisselbaar zijn, wat Levi overigens niet belet onder ogen te zien hoe besmettelijk het kwaad was: ‘Ik weet (...) dat het een morele ziekte of een esthetische gril of een sinister teken van medeplichtigheid is om de moordenaars met hun slachtoffers te verwarren.’ Dat morele onderscheid is niet zomaar van toepassing op de schimmige tussenwereld waarin Kafka's figuren zich ophouden en die onmogelijk met Levi's grijze laag gelijkgesteld of zelfs maar vergeleken mag worden.

Ik heb eerder mijn twijfel geuit of je in het geval van Kafka's figuren wel direct van slachtoffers kunt spreken, op z'n minst moet je het tussen aanhalingstekens zetten. Het is waar dat het in de aard van het slachtoffer ligt dat het niet in staat is te bewijzen dat de ander iets fout heeft gedaan. Een klager daarentegen is iemand die schade heeft geleden en over de middelen beschikt dat te bewijzen. Men wordt een slachtoffer zodra men deze middelen verliest, in het bijzonder wanneer de dader direct of indirect de rechter blijkt te worden. Kafka's figuren zijn inzoverre slachtoffer dat ze als klager het onrecht dat ze hebben geleden niet kunnen aantonen, maar het woord verliest zijn betekenis zodra blijkt dat het bewijs er helemaal niet toe doet en protest aantekenen bij voorbaat tot mislukken gedoemd is of averechts werkt, omdat in die wereld maar één regel geldt: waar straf is, moet er ook schuld zijn geweest - en dat is precies wat Levi als kampwet formuleerde en zijn verstand te boven ging...

Ik zou jullie willen begrijpen

Voor Levi blijft er maar een redmiddel voor de mens over: proberen te begrijpen - en dat middel van de rationaliteit dient tegen elke vorm van obscurantisme verdedigd te worden. Als begrijpen in het kamp een nutteloze inspanning was, zoals Levi in ‘De intellectueel in Auschwitz’ beschrijft, een verspilling van energie die voor het overleven nodig was, dan dient het schrijven om na de oorlog alsnog een poging daartoe te ondernemen, met terugwerkende kracht, ter compensatie en tevens als geestelijke wraakoefening.

‘Ik leef, en ik zou jullie willen begrijpen om over jullie te kunnen oordelen,’ schreef Levi in mei 1960 aan zijn Duitse vertaler.

Er is in Levi's werk een verschuiving te zien in de verhouding van beschouwingen over gevangenen en bewakers. Aanvankelijk schrijft hij om er weer bij te horen; daarbij staat zijn eigen gevangenschapservaring centraal. Ook al in *Is dit een mens* richt hij zijn aandacht op de bewakers wanneer hij in het nawoord schrijft: ‘Maar ik kan niet zeggen dat ik de Duitsers begrijp; en iets wat men niet kan begrijpen, vormt een pijnlijke leegte, een stekel, een voortdurende irritatie.’ Omdat ‘oordelen’ door hem aan de bevoegde instanties kan worden overgelaten, richt hij zich meer en meer op het begrijpen van de Duitsers. Zijn conclusie ten aanzien van de misdadigers:

monsters zijn ze niet, maar gewone mensen - zoals hij; anderzijds is het hele volk schuldig - niet door zelf uit te roeien, maar door stilzwijgende medeplichtigheid en lafheid.

Je kunt je inderdaad afvragen of Levi als slachtoffer wel de aangewezen persoon was voor deze dubieuze, en trouwens helemaal niet nobel bedoelde onderneming: de vijand begrijpen. In *Het periodick systeem* zei Levi een dialoog te willen; het is eerder een afrekening geworden, ofschoon hij geen haat voelde. Hij wilde niet alleen begrijpen, maar de anderen bekeren: iedereen moest eerst schuld bekennen en zich dan van binnenuit veranderen, wilde Auschwitz in de toekomst onmogelijk worden. De weerzin waarmee hij desnoods bereid was na de oorlog de Duitse chemicus Müller te ontmoeten, waarover hij in *Het periodick systeem* vertelt, is veelzeggend.

Todorov heeft waarschijnlijk gelijk als hij denkt dat Levi het politieke democratische ideaal, dat van het rationele debat en het bewust ingrijpen, heeft overgeplant op de psychologie van individuen, en dat hij daarom wel

teleurgesteld moest worden. 'De mens laat zich door duisterder beweegredenen leiden, langs kronkeliger wegen dan die vereist worden door de rechtlijnige rede, en hij voelt er niets voor zich te bedienen van de "hogere instrumenten van de vooruitgang".'

Van die duistere psychologie wil Levi steeds minder weten, naarmate hij zich meer en meer verstrikt in het doorgronden van de motieven van de Duitsers. Toch ontneemt hij zichzelf met de weigering om het collectieve gedrag van mensen te relateren aan de duistere sferen van de individuele psyche, een van de belangrijkste instrumenten om 'de gevaarlijke medeplichtigheid te begrijpen tussen het individuele onbewuste en de latente reactionaire krachten in iedere samenleving'. Ik citeer hier Marthe Robert over Kafka (in *Proces-verbaal van Franz Kafka*), waar zij verder zegt:

> De vermenging van heden en verleden, toch al moeilijk waarneembaar en bovendien door een algemeen stilzwijgen toegedekt, vormt onze enige actualiteit en is des te verraderlijker, omdat ons taalgebruik er niet duisterder door wordt maar er integendeel juist de illusie van helderheid door behoudt.

Het is daarom jammer dat Levi het werk van Kafka beoordeelde vanuit zijn vooringenomenheid tegenover literatuur die naar zijn idee alleen over de innerlijke roerseien van individuen ging. Of Levi dat voorbehoud altijd al heeft gehad, weet ik niet; voorzover ik kan nagaan heeft het later niet alleen zijn lectuur maar ook zijn eigen schrijven bepaald.

Tweemaal Levi

Voor mijn gevoel valt het werk van Levi in twee delen uiteen, waarmee misschien zelfs twee verschillende Levi's in beeld komen. De schrijver van *Is dit een mens, Het respijt*, verhalen en essays over kampervaringen, is wat Dresden een literaire ooggetuige noemt; ook *Het periodick systeem* reken ik tot die sfeer, omdat Levi er rechtstreeks verslag doet van persoonlijke belevenissen. Daarnaast heb je verhalen uit de tweede hand in de romans Zo *niet nu, wanneer dan*? en *De kruissleutel*, en de verhalen bijeengebracht in diverse bundels, waaronder fantastische en toekomstverhalen. De verhalen publiceerde hij aanvankelijk onder een pseudoniem, Damiano Malabaila. In het voorwoord bij de herdruk onder eigen naam in 1987 legde Levi zelf een verbinding met zijn kampverhalen door te stellen dat de nazi-misdaden de meest verschrikkelijke voorbeelden waren van monsters gecreëerd door de Rede. Hij waarschuwde ervoor dat machines menselijke Vermogens vervangen en de creativiteit verlammen; en de oorzaak van veel ellende is het gebrek aan nederigheid bij wetenschappers die geen ethische grenzen erkennen.

De roman Zo *niet nu, wanneer dan?* was een weddenschap van Levi met zichzelf, of hij een gewone roman kon schrijven. De sensatie dat zijn personages een eigen leven gingen leiden, gaf hem een gevoel van bevrijding.

Mijn indruk is dat Levi in zijn niet-autobiografische werk, dat hij voor een deel schreef om te bewijzen dat hij meer dan alleen een schrijver van herinneringen aan het concentratiekamp was, vreemd genoeg minder vrij was dan in zijn kampverhalen. Daarin zie je hem bezig zich van zijn herinneringen los te maken, doordat hij ze van zich afschreef en er een dusdanige concrete vorm aan gaf dat het vertelde niet langer met zijn leven samenviel.

De kracht van *Is dit een mens* zit in de combinatie van (analytische) afstandelijkheid en (zintuigelijke) nabijheid, in de abstractie van de compositie die de concreetheid van de in tijd en ruimte geïsoleerde en dus onoverzichtelijke situaties structureert, en natuurlijk in de effectiviteit van Levi's taal zonder eigenschappen (die hij overigens met Kafka gemeen heeft). Maar nog sterker is het boek doordat Levi zijn eigen oordeel opschort en een veroordeling al helemaal vermijdt - juist dat uitstel dwingt de lezer tot reageren en geeft hem ook alle ruimte. Dat is in de verhalen anders. De science-fictionverhalen over de gevaren van de technologische ontwikkeling en de fantasieën over bij voorbeeld kunstmatige paradijzen lijden aan een overdosis toelichting: de uitleg van de (doorgaans gevaarlijke) uitvindingen is meestal ook een uitleg van de strekking van het verhaal zelf. Ongetwijfeld speelt hierin een door hemzelf ook gesignaleerd onvermogen mee om over iets onbepaalds te schrijven, dat wil zeggen over iets

dat hij niet uit eigen waarneming kent. Dat lijkt me slechts van secundair belang; evenmin is het een kwestie van stijl, het zou immers raar zijn als Levi in verhalen die niet op eigen ervaringen teruggaan opeens een mindere schrijver zou worden. Het commentaar dat hij, rekening houdend met de reacties van zijn lezers, in de autobiografische verhalen achterwege liet, misschien omdat hij voldoende vertrouwde op de overtuigingskracht van de door hem verhaalde werkelijkheid, komt in veel van de vrije verhalen wel uitdrukkelijk om de hoek kijken, dat is het voornaamste verschil; een verschil van niets, een paar woorden, een toevoeging, een druppel verf in een glas water. Het is als in het verhaal ‘Het tartende molecuul’: in een reactieketel wordt een partij hars geroerd en gewoonlijk verloopt alles naar wens tot opeens een onwillige molecuul de verbinding van alle andere in de soep laat lopen waardoor er een monstermolecule ontstaat zo groot als de hele reactieketel. Hetzelfde verhaal (uit de bundel *Lilith)* kan als voorbeeld dienen van het verschil dat ik bedoel: het zou een prachtig verhaal uit de praktijk van een verffabriek zijn geweest, als niet de laatste alinea de beweging eruit had gehaald door de vertelling in een uitleg van de symboliek te laten stremmen:

> Dat ene ‘molecuul’, ontaard, maar reusachtig, dat onder je handen geboren wordt - sterft, is een obscene boodschap en symbool: een symbool van die andere onherroepelijke, onafwendbare dreigingen die onze toekomst verduisteren, van de overmacht van de chaos over de orde, en van de schaamteloze dood over het leven.

Dat is eenvoudig te veel van het goede.

> *‘Een verschil van niets, een paar woorden, een toevoeging, een druppel verf in een glas water.’*

Gevaar

Bezeten door de idee dat hij moest begrijpen wat de misdadigers met wie hij in de oorlog te maken had bewoog, werd Levi vermoed ik zó bang zelf onvoldoende begrepen te worden, vooral wanneer hij het niet meer over door hem beleefde en herkenbare situaties had, dat hij tegen beter weten in toegaf aan zijn neiging tot uitleg. Hij was zich het gevaar terdege bewust; lees het stuk ‘Waarom schrijft iemand?’ er maar op na: ‘Afgezien van hoge uitzonderingen (...) wordt door de didactische opzet de narratieve structuur van onderaf uitgehold, verzwakt, bedorven: de lezer die het verhaal zoekt moet het verhaal vinden, en niet een les waar hij niet op zit te wachten.’ In zijn reacties op Kafka en de met hem geassocieerde literatuur heb ik proberen aan te geven dat Levi's opvatting van literatuur bezet wordt door het kamp. En zo ook speelt het kamp in bijna alles wat Levi buiten de kampverhalen geschreven heeft een niet weg te denken rol. Maar gaat zijn eerste boek over *een* mens, in zijn latere verhalen gaat het meer en meer over *de* mens. Levi vergeet alleen tijdens het herinneren; wanneer hij iets anders schrijft lijkt hij voortdurend herinnerd te worden

- en anderen te moeten herinneren - aan de mens en de geschiedenis van de wereld, alsof elk ander onderwerp te banaal zou zijn voor de hoge literatuur.

De treurige conclusie is dan dat het kamp Levi tot in zijn divertimenti gevangen of op z'n minst bevangen heeft gehouden; zelfs als hij zijn verbeelding de vrije loop gaf leek vergetelheid voor hem niet weggelegd. Daar staat gelukkig tegenover dat Levi daar waar hij een directe confrontatie met het vernietigingskamp aangaat op magistrale wijze demonstreert wat literatuur vermag (ook als het misschien van de schrijver niet mag).

Cynthia Ozick
De afscheidsbrief
Over 'De verdronkenen en de geredden'

In januari 1945 werd Primo Levi, toen 25 jaar oud, Italiaan van joodse afkomst en chemicus uit Turijn, door Sowjettroepen bevrijd uit Auschwitz. Vanaf dat moment van gratie tot kort voor zijn dood, in april 1987, bleef hij zijn gruwelijke verhaal onvermoeibaar verspreiden. Boek na boek bracht hij het in herinnering, onderzocht hij het, redeneerde hij erover, deed hij er verslag van. Hij zag zichzelf als een gedreven kroniekschrijver van de Duitse hel, althans, dat valt op te maken uit het motto van zijn laatste werk, *De verdronkenen en de geredden*. Het zijn bekende regels uit 'The Rime of the Ancient Mariner', die een hoofdzakelijk literair georiënteerde lezer even van zijn stuk kunnen brengen, omdat de woorden van het oude gedicht van Coleridge hier plotseling een antimetaforische, eigentijdse eis blijken te bevatten en een wrede lading hebben gekregen:

> Since then, at an uncertain hour,
> That agony returns,
> And till my ghastly tale is told
> This heart within me burns.

Nu in deze strofe het hart van de overlevende klopt, beantwoordt zij niet langer aan de status van Lyrische Ballade, en al helemaal niet aan het idee dat ze de Romantische tekst bij uitstek vormt, waar de geur van het bovennatuurlijke omheen is komen te hangen - een beeld dat in de Engelse schoolboeken nog immer opgeld doet. Levi gebruikt haar voor een zelfportret dat van een dodelijke precisie is. Omgeven door een Italiaanse lente - veertig jaar nadat hij in het Italiaans een somber relaas had gedaan onder de titel *Is dit een mens*, waarvan de Engelse uitgave als titel meekreeg *Survival in Auschwitz* - wierp Levi zich van vier verdiepingen hoog van de trap, pal voor de deur van de flat waar zijn wieg had gestaan en waar hij met zijn vrouw en zijn oude, demente moeder gewoond had: zelfmoord. Het laatste manuscript over het kamp was af, zijn hart had hij helemaal uitgestort; er viel niets meer te verteilen.

De kunst van het overleven

Er viel niets meer te verteilen. Dat is uiteraard een veronderstelling die niemand voor zijn rekening kan - en eigenlijk ook niet zou mogen - nemen. Zelfmoord is een van de mysteries van de menselijke wil, met of zonder laatste verklarende boodschap. Het staat nog te bezien of *De verdronkenen en de geredden* inderdaad zo'n laatste vaarwel is.

Levi is zeker niet de eerste gereputeerde schrijver die de hel zou overleven, om op een gegeven moment toch, met een zelfgekozen dood, te kennen te geven dat die nog geenszins ten einde was toen de rook niet langer uit de schoorstenen kwam. Want het inferno bleek zich op te maken voor een vervolgronde - zodat 'Auschwitz' stond voor de eerste hel, en de periode na Auschwitz voor de tweede. De kunst van het 'overleven' roept vooral de vraag op waar de limiet ligt - en daarbij is het niet de overlevende, maar de hel zelf die de meeste verbazing wekt.

Slachtoffers die aan moord zijn ontkomen worden er soms toe gedreven het karwei zelf af te maken, niet omdat ze zo naar de dood zouden uitzien - daar is nimmer sprake van - maar omdat de dood onderworpen is aan het bewind van de hel. En het kenmerkende van de hel is nu juist dat die altijd en eeuwig aanhoudt, terwijl overal ‘Geen Uitgang’ staat te lezen. ‘De wond is niet meer te helen,’ schrijft Levi in *De verdronkenen en de geredden*; ‘zij wordt in de loop van de tijd steeds groter, en de Furiën, in wier bestaan wij gedwongen zijn te geloven, zetten het werk van de kwelgeest simpelweg voort en gunnen de gekwelden geen vrede.’

Tadeusz Borowski bijvoorbeeld, auteur van *Hierheen naar de gaskamer, dames en hexen* wist van 1943 tot 1945 in zowel Auschwitz als Dachau aan het gas te ontsnappen, om in Warschau in 1951, nog geen dertig jaar oud, drie dagen vóór de geboorte van zijn dochter, thuis alsnog de gaskraan open te draaien: zelf-

moord. De dichter Paul Celan: zelfmoord. De in Oostenrijk geboren filosoof Hans Mayer - ook een geval van zelfmoord - die zich later op zijn Frans Jean Améry noemde, een anagram van zijn oorspronkelijke naam, zat samen met Levi in Auschwitz, hoewel ze elkaar daar nooit waren tegengekomen. Voor hij gearresteerd en gedeporteerd werd had Améry in België in het verzet gezeten en was hij gemarteld door de Gestapo. Na de oorlog onderhielden Améry en Levi een correspondentie waarin zij hun ervaringen uitwisselden. Levi had grote achting voor Améry, hij leek hem te begrijpen, al was duidelijk dat hij weinig sympathie voor hem kon opbrengen. Dat kwam doordat Améry iemand was die, in zijn woorden, 'terugsloeg':

> Een Poolse gewone misdadiger, een reus van een vent, geeft hem om een kleinigheid een stomp in zijn gezicht; en hij geeft hem die stomp zo goed hij kan terug, niet uit een animale reactie, maar uit weloverwogen verzet tegen de krankzinnige Lagerwereld. 'Mijn hele waardigheid,' zegt hij, 'lag besloten in die stomp op zijn kaak; en dat ik, lichamelijk de zwakkere, vervolgens een onbarmhartige afranseling kreeg, deed er niets meer toe. De slagen deden pijn, maar ik was tevreden over mijzelf.'

Maar voor zichzelf, stelt hij, is:

> 'vechten' (...) een ervaring die ik nooit heb gekend, zolang ik me kan herinneren; en het is geen ervaring die ik betreur. (...) Ik bewonder Améry's aanpassing aan de omstandigheden, zijn dappere keus om uit de ivoren toren naar het slagveld af te dalen, maar dat was en is buiten mijn bereik. Ik bewonder het; maar ik moet constateren dat die keus, die zijn hele leven na Auschwitz heeft beheerst, hem tot zulke rigide, onverzoenlijke standpunten heeft gebracht dat hij niets goeds meer in het leven kon vinden, of zelfs niet meer kon leven *tout court*: wie met de hele wereld op de vuist gaat, vindt zijn waardigheid terug, maar betaalt die duur, omdat hij zeker weet dat hij verslagen zal worden.

Opmerkelijk genoeg concludeert Levi:

> Voor Améry's zelfmoord (in 1978 in Salzburg) zijn zoals voor alle zelfmoorden talloze verklaringen te geven, maar achteraf gezien bevat het verhaal van de vechtpartij met de Pool een sleutel.

Deze vaststelling - dat rancuneuze woede op de een of andere manier verbonden is met zelfvernietigingsdrang - is, tegen de verpletterende achtergrond van Levi's eigen zelfmoord, tamelijk raadselachtig en vraagt om nadere studie. Voorlopig is het wellicht nuttig te bedenken dat op Levi's reputatie - of liever, de donkere en edele stem die vermanend uit zijn bladzijden opklinkt - nog nooit een smet was gekomen, in de zin van woede, rancune, gewelddadige neigingen of een onverholen neiging tot 'terugslaan'. De stem was altijd die van het gezonde verstand geweest, onverstoorbaar en scherpzinnig. Levi heeft noch een zedepreker willen zijn noch rouw willen klagen. Polemieken ging hij uit de weg; hij bedankte ervoor te worden gerekend tot de uitdragers van een boodschap, 'die ik met wantrouwen bezie: de profeet, de bard, de waarzegger. Zo iemand ben ik niet.'

Zelfverloochening

In plaats daarvan bood hij zich aan als een bijzondere getuige - bijzonder omdat hij als 'bevoorrechte' laboratoriumslaaf had weten te overleven, dat wil zeggen het bleek de Duitsers beter van pas te komen gebruik te maken, tijdelijk althans, van zijn Verdiensten als chemicus, dan om hem als jood zonder meer de dood in te jagen. Het bijzondere van de schrijver als getuige schuilt, van ons standpunt uit gezien, vooral in de helderheid en de zelfverloochening die hij daarbij aan de dag legt. Want het is geen geringe zelfverloochening als men ervan afziet zijn emoties de vrije loop te gunnen, te preken, te vervallen tot woede, met heel de reinigende werking die daarvan uitgaat. En dat geldt nog sterker wanneer dit alles bovendien onmiskenbaar ten dienste staat van een zaak tegen een verzameling misdaden en misdadigers, zo afschuwelijk dat ze haar weerga niet kent. Levi ging zich nimmer te buiten aan verwijten of scheldkanonnades, aan geraas, getier of gedram, aan klagerigheid of huilerigheid.

Primo Levi (foto: Jerry Bauer)

De methode waar hij voor koos was die van de beschrijving - nauwgezet, analytisch, verhelderend. Hij was de Darwin van de dodenkampen: niet de Vergilius van het Duitse inferno, maar de wetenschappelijk onderzoeker.

Levi erkent zelf dat het vooral een dergelijke graad van onthechtheid was die hij nastreefde. In *De verdronkenen en de geredden* bevestigt hij:

> Aan het soort werk dat ik doe, heb ik een gewoonte overgehouden die men beurtelings kan omschrijven en veroordelen als menselijk of onmenselijk - de gewoonte om nimmer onverschillig te blijven tegenover individuen met wie ik door het toeval wordt geconfronteerd. Het zijn mensen, maar ook 'monsters', specimen in een verzegelde envelop die geïdentificeerd, geanalyseerd en gewogen moeten worden. Welnu, het stalenboek waar Auschwitz mij mee confronteerde was rijk, gevarieerd, en bevatte vrienden, neutralen en vijanden. Maar elk van die gevallen gaf voedsel aan mijn nieuwsgierigheid die sommigen, toen en later, onthecht noemden (...) Ik weet dat deze 'naturalistische' houding niet uitsluitend of noodzakelijkerwijs voortspruit uit de scheikunde, maar bij mij was dat wel degelijk het geval.

Wat de oorsprong ook zij - scheikunde of, zoals anderen meenden, een lucide en humane terughoudendheid - deze 'naturalistische' benadering heeft zowel lezers als critici verbaasd en geïnspireerd. Irving Howe heeft het over Levi's 'onkreukbare waardigheid' en 'zuiverheid van gemoed', terwijl James Atlas hem roemt om zijn 'meesterlijke onverstoorbaarheid'. De eveneens uit Turijn afkomstige Rita Levi-Montalcini, die in 1986 de Nobelprijs voor geneeskunde ontving, wijdt de epiloog in haar memoires *Lof van het onvolmaakte* aan 'de onthechtheid en de afwezigheid van haatgevoelens bij Levi.' 'U,' zegt ze tegen Levi, 'bent met

opgeheven hoofd en een zuiver geweten naar voren gekomen uit de afschuwelijkste ervaring die een mens zich maar kan voorstellen.'

Iemand die qua aard zo glashelder is, zo onbedorven, zo onpolemisch (sterker nog, zo antipolemisch) - zo zuiver als kristal - zorgt echter ook voor een soort opluchting, of respijt, bij degenen die eindelijk eens verlost hoopten te worden van waar het in Levi's kroniek allemaal om draait. De schrijfster Johanna Kaplan brengt het namens ons tot uiting:

> *O, dat? Krijgen we dat weer?...* Omdat nu, na al die overdonderende, gekwelde romans... na al die sobere, hartverscheurende, documenterende verslagen, de strenge, zwepende historische studies, de zware, smartelijke films - die ene schokkende nieuwsflits... na al die onontkoombare, nachtmerrieachtige opsommingen van onvrijwillig martelaarschap - ons antwoord op deze ene afschuwelijke hedendaagse barbaarsheid... louter plichtmatig is.

Dit verlangen zich hier buiten te mogen houden is waarschijnlijk bij ieder van ons aanwezig. Maar toch trekken wij - sommigen onder ons althans - door deze verraderlijke moerassen, door de documenten, de films, de foto's, de gesprekken, de verhalen, de conferenties; jaar na jaar nemen we het tot ons, steeds maar weer: misschien omdat we inderdaad plichtmatig handelen, misschien omdat we bezeten zijn van een furieuze woede, maar waarschijnlijk eerder omdat wij kinderen van genade zijn en niet willen toestaan dat het lijden wegzinkt tot een louter ver-leden, iets dat niet van onze tijd is, waar wij niet verantwoordelijk voor zijn. Voort gaan wij met de droeve taak de bruutheid tot ons te laten doordringen, omdat we onze verantwoordelijkheid tegenover de vermoorden willen aanvaarden, als een betoon van rechtvaardigheid, al komt dat hopeloos te laat. Kortom, het thema is schuld: op de een of andere manier is ons geweten gehavend. De kwestie is dat wij ofwel, als jood, ons niet meer kunnen begeven onder de anderen die als slachtoffer voor ons vielen, ofwel, als christen, ons juist te veel onder hen hebben begeven, in die zin dat de achtergrond van de misdadigers ons te zeer vertrouwd is, wij die zoveel gemeen hebben met hun religieuze erfenis. Schuld door afwezigheid, schuld door aanwezigheid. Joodse schuld; christelijke schuld; Engelse, Franse, Italiaanse, Kroatische, Oekraïense, Amerikaanse schuld. Schuld van de Duitsers, omdat door hun patriottisme de misdadigers vrij spel kregen. Schuld van de leren en de Zweden, die zich verscholen achter hun neutraliteit. Schuld vanwege hun ijver, schuld vanwege hun apathie.

Als naturalist laat Levi dit alles volledig links liggen; het lijkt of het hem niet aangaat. Hij is er geen voorstander van het lijden te generaliseren. Zijn doel was principieel een dam op te werpen tegen elk aanmatigend vertoon van fanatisme, aan welke kant ook. In zijn boeken ging hij aanklachten en emoties angstvallig uit de weg. Bovenal waakte Levi er echter voor dat de grenzen tussen slachtoffer en dader vervaagden. Wie het sentimentele op de voorgrond zette, of zichzelf, wie met allerlei hypothesen aankwam, die was hem een doorn in het oog: 'Ik weet niet,' schrijft hij, 'en hoef ook niet zo nodig te weten, of ergens diep in mijn binnenste een moordenaar schuilt, maar wat ik wel weet is dat ik schuldloos slachtoffer was en geen

moordenaar... (moordenaars) en slachtoffers door elkaar halen is een moreel gebrek, een esthetische aandoening of een sinister teken van medeplichtigheid.'

Hij hangt erg aan wetmatigheden, op het pedante af: de misdaden en de misdadigers komen voor in een herkenbare omgeving en dragen herkenbare namen.

Holle frasen

Dit is wellicht een reden - er zijn er meer - die het mogelijk heeft gemaakt Levi te lezen met pijn in het hart (hoe zou het ook anders kunnen?) maar zonder schuldgevoelens. Niet dat Levi zo vergevingsgezind is; de vraag wat wij aan moeten met zoiets als vergiffenis roert hij niet aan - terwijl dat de vraag is die altijd op de voorgrond staat bij schrijvers die een boodschap uitdragen, ook al verschillen die onderling zo radicaal van elkaar als bijvoorbeeld Elie Wiesel van Raul Hilberg. Vooral de onderzoekingen van Hilberg, hoe koel en door feiten beheerst die ook zijn, hebben het idee

dat men in nazi-Duitsland een ‘omstander’ had kunnen blijven naar de vuilnisbelt verwezen. Levi stortte zich minder op sociale geschiedenis en psychologische beweegredenen: hij had zijn microscoop, met heel het nauwkeurig afgepaste blikveld dat daarbij hoort. De samenleving als organisme, het terrein waar Hilberg zich op begeeft, is niet zijn onderzoeksgebied; en het lijden als metafoor, de symboliek van Wiesel met zijn rouwende krankzinnigen, evenmin. Het voordeel, voor veel van Levi's lezers, was - als je dat zo mag zeggen althans - een merkwaardig soort vredigheid, het gevolg van zijn fameuze ‘onthechtheid’. Levi is bij lange na geen vreedzame getuige, maar omdat hij niet tekeer gaat of heftige uitvallen doet, nergens dramatiseert of poëtisch wordt, nooit met zijn vuisten zwaait, schreeuwt of politiseert (alleen dit laatste een beetje, een béétje), omdat hij zich beperkt tot waarnemen, noteren en daarbij de nodige terughoudendheid in acht neemt, is het bijna griezelig hoe eenvoudig het schijnt hem op een verkeerd voetstuk te plaatsen. Ook al had het geen zin dat hij pleidooien hield, zoals hij wel ooit deed, waarvan de strekking luidde dat: ‘ik de lezer smeek niet op zoek te gaan naar een boodschap,’ het blijft niettemin verontrustend dat van al de verschillende ‘lessen’ die uit Levi's indringende geschriften getrokken kunnen worden de meest aangehaalde tegelijk de meest grove en misleidende is: borst vooruit.

Zelden zal men in een flaptekst frasen aantreffen die zo hol klinken als die bij de Amerikaanse uitgave van *De verdronkenen en de geredden*: ‘een uitzonderlijke lofzang op het leven (...) een proeve van de ontembaarheid van de menselijke geest en het menselijk vermogen de dood te verslaan, door zinvol werk, ethisch leven en de kunst.’ Een verachtelijk geneuzel dat elke alinea van de tekst waarvoor het overduidelijk wervend is bedoeld, ondermijnt. En als de opzet was tegenwicht te geven aan het ‘O, dat? Krijgen we dat weer?’, dan is het des te verachtelijker. Lofzang op het leven? De dood verslaan? *Zinvol* werk? Ethisch leven? Kunst? Wat bloedeloos, wat een laf gedoe, en dat bij zo'n onderwerp!

In de wereld van het kamp, vertelt Levi keer op keer, was ‘werk’ zinloos, met opzet, om de marteling op die manier nog te verfijnen.

Deugdzaamheid bestond er alleen nog in zo lang mogelijk in leven te blijven - waarvoor elk middel leek toegestaan. Kunst bestond gewoon niet. Toegepast op een plaats waar moord onderdeel was van de dagelijkse routine kan de omschrijving ‘lofzang op het leven’ alleen als hoon worden opgevat. Of - als die zinsnede bedoeld mocht zijn om aan te geven wat Levi met zijn getuigenis nastreefde - als een dubbele hoon: waar het hem om ging was te laten zien wat de aard en de omvang van de Duitse misdadigheid was en hoe diep deze insneed.

De lont sist weg

Toch, ‘lofzang op het leven’, hoe vervalsend deze balsem ook is, valt niet buiten hetgeen men normaal aan illusie - of zelfbegoocheling - ervaart, gezien de gevoelens van sympathie (of in elk geval, het uitblijven van de gevoelens van antipathie) die de naam Levi doorgaans oproept. Van de kroniekschrijvers van de Holocaust komt Levi naar voren als degene die de lezer het minst in verwarring brengt, het minst verwondt, het minst belast. Een wetenschappelijke of objectieve houding is goed

voor wie informatie wil, maar dan blijft men wel gespeend van elke vorm van betrokkenheid. Daarom is wat Levi ons heeft bezorgd een portret als een psychologische oxymoron: de hel bezichtigen we aan de hand van een welgemanierde gids, de doodsverschrikkingen komen tot ons op het geluid van een gedragen stem.

'Améry noemde mij "de vergevende",' schrijft Levi. 'Ik beschouw dit niet als een belediging of een aanprijzing, maar als een onnauwkeurigheid. Ik ben niet vergevingsgezind, ik heb onze vijanden van toen nooit vergeven... omdat ik weet dat geen enkele menselijke handeling een misdaad ongedaan kan maken; ik eis dat het recht zijn loop zal hebben, maar ik ben niet in staat om persoonlijk' - hier zien we opnieuw die besliste weigering - 'klappen uit te delen of terug te slaan.' Dat neemt niet weg dat Levi alom niet zozeer wordt beschouwd als 'de vergevende', maar als de overlevende, die boeken schreef die van alles wat over dit onderwerp verscheen nog het best te verteren zijn, al zou hij dat zelf een onhoudbare stelling

hebben gevonden. Lezend bij Levi zelf dringt de indruk zich op dat het lezerspubliek in Duitsland met hem veel minder moeite had dan met sommige andere schrijvers. Hij schrijft, zoals zijn landgenote opmerkte, 'zonder haatgevoelens.'

> *'"De verdronkenen en de geredden" is het verslag van een man die terugslaat met alle kracht die een mens in zijn woede kan ontwikkelen, in het volle besef dat de pen een machtiger wapen is dan de vuist.'*

En zo leek het ook tot voor kort het geval. Met *De verdronkenen en de geredden* echter kwam alles ineens heel anders te liggen: daarin vond een uitbarsting plaats, en wel een die kwam als een donderslag bij heldere hemel. Maar 'uitbarsting' is, in elk geval gezien vanuit het standpunt van Levi, zeker niet het goede woord: een donderslag, of een aardschok, zijn immers verschijnselen die zich zomaar ineens voordoen. In *De verdronkenen en de geredden* voltrekt de eruptie zich daarentegen aanvankelijk nagenoeg onhoorbaar, zwak in de verte. Geleidelijk aan, beetje bij beetje, terwijl het ene gestommel volgt op het andere, leidt ze tot onthulling en blootlegging - men ziet de lont als het ware wegsissen. Bij het laatste hoofdstuk aangekomen is de druk zo krachtig, de woede zo immens, dat waar eerst sprake was van 'onthechtheid' nu alle lava aan de oppervlakte komt. Wat eerst nog werd ingehouden komt nu in een paar bladzijden tot ontploffing. *De verdronkenen en de geredden* is het verslag van een man die terugslaat met alle kracht die een mens in zijn woede kan ontwikkelen, in het volle besef dat de pen een machtiger wapen is dan de vuist. De uitbarstingen van woede zijn niet zonder gevolg gebleven voor de aard van het proza of - als we de zelfmoord van Levi als maatstaf kunnen nemen - voor de man zelf. Opvallend is dat hoegenaamd niemand neigde tot het oordeel dat Levi in zijn laatste getuigenis ontstoken is in een dodelijke razernij - alsof het te wreed was om te breken met het idee van zijn zuivere inborst, dat altijd als een sluier om hem heen had gehangen. Maar het mag dan wreed zijn, het was niettemin Levi zelf die eigenhandig de sluier afrukte en de lont aanstak.

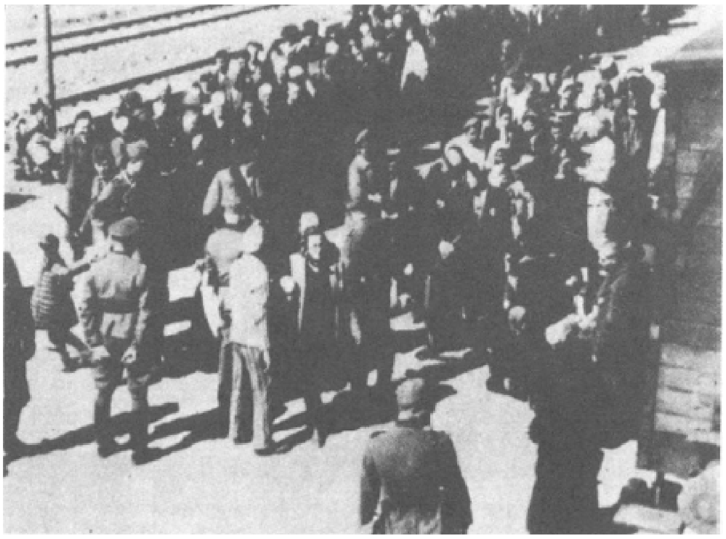
De lont wordt vrijwel onmiddellijk aangestoken, in het voorwoord:

> Niemand zal ooit met zekerheid kunnen vaststellen hoevelen in het nazi-apparaat *niet onwetend konden zijn* van de gruwelen die werden begaan; hoevelen iets wisten, maar konden doen alsof ze niets wisten; hoevelen ten slotte alles hadden kunnen weten, maar voorzichtigheidshalve hun ogen en oren (en bovenal hun mond) stijf dicht hielden.

Hiermee wordt een aanklacht naar buiten gebracht die later levensgroot zal opdoemen: Levi wil zijn oordeel uitspreken over het Duitse volk, vandaar dat hij zich steeds bedient van de term 'Duits', waar tegenwoordig 'nazi' de meer welvoeglijke, want nauwkeuriger aanduiding wordt geacht. In het voorwoord treffen we ook de meest schrikbarende zinsnede aan die ooit is gewijd aan hetgeen wel genoemd wordt de 'Wiedergutmachung', de 'gewijzigde omstandigheden', de 'nieuwe generatie' en wat dies meer zij:

De verbrandingsovens werden ook al ontworpen, vervaardigd, gemonteerd en gecontroleerd door een Duitse firma, de firma Topf in Wiesbaden (omstreeks 1975 nog in vol bedrijf: ze bouwde toen crematoria voor

civiel gebruik en had het niet nodig gevonden de firmanaam te veranderen).



Selectie in Auschwitz
(uit: S. Dresden, Vervolging, vernietiging, literatuur)

'... had het niet nodig had gevonden de firmanaam te veranderen': dat geldt ook voor Krupp, berucht om het gebruik van slavenarbeid, en voor Hitlers 'wagen voor het volk', de niet weg te denken Volkswagen, die in zijn in 1988 jubilerende gedaante in alle onbevangenheid door de halve wereld was bereden. (Was het ook geen onbevangen ironie dat uitgerekend Levi, of zijn bewonderende vertaler, wanneer hij het heeft over crematie als normale vorm van lijkbezorging, zich moest bedienen van de omschrijving 'voor civiel gebruik', ter onderscheiding, nemen wij aan, van iets dat ooit officieel regeringsbeleid was geweest? Maar degenen die in de kampen omkwamen, dat waren toch ook alleen maar 'civiele gebruikers'?)

Wanneer Levi het heeft over schaamte, is het echter niet het ontbreken van schaamte bij de Duitsers die hij aan de kaak stelt, ook al veroordeelt hij de 'medeplichtigheid en het medeweten' van de 'meerderheid van de Duitsers' vlak vóór en tijdens de Hitlerjaren; hem is het veeleer te doen om het verdwijnen van ieder schaamtegevoel onder de slachtoffers van het kamp, beroofd van elk houvast dat de beschaving hen had kunnen bieden, teruggebracht als ze waren tot een dierlijke staat. In het kamp als 'anus mundi', 'van ochtendschemer tot avondschemer [in de greep van] honger, vermoeidheid, koude en angst', 'het eindriool van het Duits universum', was er niets waar men op kon terugvallen, kwam men alleen zichzelf te hulp, dacht men alleen aan zichzelf.

Met de herwonnen vrijheid kwam, met het terugblikken, ook de schaamte terug. In de 'grijze laag' van onderdrukking in het kamp collaboreerden besmette slachtoffers met vervolgers die besmettend werkten. De aankomst in Auschwitz betekende 'geschopt en geslagen worden, dikwijls in het gezicht; een orgie van bevelen met echte of gespeelde woede over je uitgeschreeuwd krijgen; volkomen naakt te zijn, na eerst van je kleren te zijn ontdaan; al je haar te laten afscheren; in lompen gehuld worden,' waarbij sommige van deze vernederingen werden uitgevoerd door medeslachtoffers die daartoe waren aangesteld.

Keer op keer benadrukt Levi het verdwijnen van elke menselijke trek, het schenden van de bescheidenheid, de publieke transporten, de satanische vindingrijkheid in de wreedheid, de desoriëntatie en de wanhoop. Hij beschrijft de absolute macht van ‘kleine satrapen’ - de gewone misdadigers die Kapo werden; de vermaledijde *Bettnachzicher*, wier enige taak eruit bestond de ordelijkheid van de strobedden met een maniakale nauwgezetheid te controleren en die de bevoegdheid hadden ‘publiekelijk en genadeloos’ te straffen; de opzichters van het ‘werk dat pure vervolging was’; de *Sonderkom-*

mandos die de crematoria draaiende hielden, in ruil waarvoor zij enkele weken soelaas kregen, om daarna afgelost en zelf in het vuur geworpen te worden.

'Deze *Kommandos*,' legt Levi uit, 'bestonden hoofdzakelijk uit joden. In zekere zin was dit niet zo vreemd natuurlijk, aangezien het kamp voornamelijk ten doel had joden uit te roeien en Auschwitz begin 1943 voor 90 tot 95 procent door joden werd bevolkt.'

(Hier las ik een onderbreking in om de lezer te herinneren aan de keus die William Styron maakt in *Sophie's Choice*, waarin we als centraal symbool voor de genocide binnen het kamp in die jaren te maken krijgen met een niet-joods slachtoffer. Moge niemand deze opmerking verkeerd opvatten: het punt is niet dat joden meer dan wie ook van het kampregime te lijden hadden, of zelfs daar in grotere getale van te lijden hadden. Met betrekking tot het leed dat is ondergaan mag men niet zinspelen op het bestaan van een hiërarchie of enige rivaliteit; elke suggestie in die richting is monsterlijk. Onder het leed dat Auschwitz een ieder toebracht gingen allen evenzeer gebukt, en tussen de groeperingen of individuen die hieraan ten offer vielen is het absoluut onmogelijk een onderscheid te maken naar de zwaarte van het doorstane menselijk leed. Maar wat wel overeind blijft is dat katholiek Polen, bijvoorbeeld - qua taal, cultuur, grondgebied - nog altijd bestaat, terwijl de Europese joodse beschaving - qua taal, cultuur, instellingen - volledig werd weggevaagd. Dat vormt het grote en altijd nog wel zo onrustbarende verschil waarin voor de joodse geschiedenis de kern van Auschwitz is gelegen. Dat is in feite waar de Holocaust op neerkomt, dat is waar het verschil ligt met het verlies dat al die anderen in de nazi-periode eveneens op grote schaal te betreuren hadden.) 'Van een ander standpunt uit bekeken,' gaat Levi voort, 'staat men versteld van deze combinatie van valsheid en haat: het moeten joden zijn die de joden in de ovens stoppen; het moet aantoonbaar worden gemaakt dat de joden, dat minderwaardige ras, die *Untermenschen*, geen vernedering te ver gaat, tot aan hun eigen vernietiging toe.' Levi erkent dat hij het kamp nimmer 'tot op de bodem gepeild' heeft, omdat hij het er levend vanaf heeft gebracht. De anderen, de 'verdronkenen', beweert hij, degenen die ondergingen in de vloedgolf van leed en uitroeiing, konden als enigen werkelijk peilen hoever die valsheid en haat gingen.

Tolk

Met zijn beschouwingen lijkt Levi niettemin diep genoeg te peilen. *De verdronkenen en de geredden* is zeker niet in de eerste plaats een bundel verhalen en voorvallen, maar een boek waarin het meest vervuilde sediment aan het daglicht wordt gebracht dat ooit is opgezeefd uit wat een misdadig brein maar heeft kunnen verzinnen. Het is de onontkoombare worsteling van een beschaafde geest die door wil boren tot de essentie en de consequentie van de vernederingen en de gruwelen. Levi is niet de eerste die vaststelt dat 'waar geweld op de mens wordt uitgeoefend, ook geweld wordt uitgeoefend op de taal,' al is hij wel een van de eersten die ons erop wijzen dat in het kamp taal een kwestie van leven of dood kon zijn. Wie geen Duits verstond ging er onmiddellijk aan, zo eenvoudig lag dat: 'de rubberknuppel werd *der*

Dolmetscher genoemd, de tolk: degene die zich voor iedereen verstaanbaar wist te maken.'

Levi had op de universiteit een mondje Duits geleerd, tijdens zijn opleiding als scheikundige. In Auschwitz leerde hij er nog wat bij: groteske verbasteringen die resulteerden in een bargoens waar hij jaren later nog opzettelijk aan vasthield, 'om dezelfde reden als waarom ik de tatoeage op mijn linkerarm nooit heb laten verwijderen.' Wat die tatoeage zelf aangaat - 'een autochtone Auschwitziaanse uitvinding', 'zinloos, een doel op zich, puur om te beledigen', 'een stap terug naar de barbarij' - noteert Levi, als niet-gelovige jood, zorgzaam dat indachtig Leviticus 19:28 tatoeages verboden zijn, 'juist om joden van barbaren te onderscheiden.' Zelfs pasgeboren baby's, meldt hij, werden bij aankomst in Auschwitz getatoeëerd.

Geen verlossing

Dit alles, en nog beduidend meer, heeft Levi bijeengesprokkeld onder de ijzingwekkende kop 'Zinloos Geweld', waarvoor hij

ook een definitie klaar heeft: ‘het opzettelijk veroorzaken van pijn als doel op zich.’ Want wat was het anders, toen een goederenwagon vol joden ergens in een Oostenrijks spoorwegstation voor straf stilgezet werd en onder gelach van de bewakers ‘de Duitse passagiers openlijk uiting gaven aan hun afschuw’ over ‘mannen en vrouwen die overal neerhurkten, op de perrons en middenop de rails’? Wat had het voor zin oude, ziekelijke mensen die toch al bijna dood waren weg te halen uit verpleegtehuizen die daar vol mee zaten, om ze op transport naar Auschwitz te stellen en ze daar te vergassen? Of om volwassenen soep op te laten likken met hun tong, als honden, door hen geen lepel te geven (waarvan er in Auschwitz duizenden voorradig waren)? Of om menselijke as uit de crematoria te gebruiken om er ‘gravelpaden’ mee aan te leggen in het SS-dorp van waaruit het kamp werd geleid? Of om mensenhaar te verkopen aan de Duitse textielindustrie, als matrasvulling? Of om mensen op te sluiten in decompressiekamers, ‘om te kunnen vaststellen bij welke hoogte bij een mens het bloed begint te koken: een gegeven waar men in elk laboratorium achter kan komen zonder noemenswaardige kosten en zonder dat er slachtoffers bij hoeven te vallen, iets dat zelfs van eenvoudige tabellen kan worden afgelezen’?

Dit is maar een greep uit de beschouwingen die Levi wijdde aan de Duitse wandaden, waarvan sommige bekend zijn, andere niet. Kardinaal John O'Connor verkondigde nog niet zo lang geleden de theologische stelling dat de beproevingen van Auschwitz kunnen worden gezien als een joodse gift aan de wereld. Zonder twijfel is dit binnen de rooms-katholieke doctrine een geldige these, uitgaande van de verlossende natuur van het lijden. Maar al was deze uitlating bedoeld als gebed voor de slachtoffers, toch lijkt het me zelfs voor een overtuigd christen, zelfs voor een engel van God, onmogelijk om verlossing en Auschwitz in één adem te noemen. Wat we bovenal van Levi leren is: voorzover er sprake is van verlossing kan dat geen Auschwitz zijn; en is het toch Auschwitz, dan heeft verlossing niets te betekenen, of gaat het daarbij in elk geval om iets onheiligs. Laat niemand Primo Levi verkeerd verstaan: als met opgeheven hoofd en een zuivere inborst rondgaan moet betekenen dat men niet tot woede vervalt, omwille van een of ander verheven idee - al is dat het afwijzen van haatgevoelens jegens de ontwerpers van de verbrandingsovens - laat Primo Levi zich dan maar net zo hebben beklad als ieder ander die ervoor bedankt om in naam van de een of andere superieure opvatting moreel te worden *kaltgestellt.*

Maar hij is in feite niet moreel *kaltgestellt*, en is dat ook nooit geweest. Levi is helemaal niet zo ‘vergevend’ (om dat recht namens de vermoorden op te eisen moet je een behoorlijk omneveld bewustzijn hebben), en hij heeft zich er niet op toegelegd om, zoals velen schijnen te geloven, zijn rancune tegenover de strategen van de gruwel en hun meelopers te laten varen. Hij is, benadrukt hij, een wetenschapper die logisch redeneert: bij Levi zal men op geen enkele bladzijde ook maar iets aantreffen dat, al was het maar in de verte, zou doen denken aan de leuze ‘haat de zonde, niet de zondaar’. Hij is geen absurdist of surrealist; nergens verleent hij op die manier absolutie. Integendeel, bij hem staat het thema van de verantwoordelijkheid voorop: ‘De echte misdaad, de collectieve, algemene misdaad van vrijwel alle Duitsers van die tijd, was dat hen de moed ontbrak hun mond open te doen.’

Geladen geweer

Men denke aan die Duitsers op dat perron, die onbewogen op hun trein stonden te wachten en plotseling de aandrang kregen hun neus dicht te knijpen toen de goederenwagons, na een rit door gebieden waar in geen velden of wegen een sterveling te bekennen was geweest, hun ontmenselijkte prooi uitbraakten - zodat de mensen ‘even de benen konden strekken’. Wat een kwaadaardige en spotzieke geest, om zoiets uit te broeden!

In zijn laatste hoofdstuk, ‘Brieven van Duitsers'' haalt Levi een briefschrijver aan die er bij hem op aandringt ‘te denken aan de talloze Duitsers die in de strijd tegen het onrecht hun ondergang tegemoet waren gegaan.’ Brieven als deze maken hem ziedend. Hij veegt de vloer aan met degenen die met verontschuldigingen komen aandragen, de leugenaars, de lieden met ‘een vals berouw’. Hij herinnert hoe hij zich

voelde toen hij vernam dat *Is dit een mens?* in Duitsland gepubliceerd zou worden:

> Ik had mijn boek in het Italiaans geschreven, jawel, voor Italianen, voor mijn kinderen, voor wie niets wist, voor wie niets wilde weten, voor wie nog niet geboren was, voor wie, vrijwillig of niet, in het kwaad had toegestemd; maar de mensen voor wie het werkelijke bestemd was, tegen wie het gericht was als een wapen, waren zij, de Duitsers. Nu was dat wapen geladen. (...) Van onderduikers of onverschillige toeschouwers zouden ze lezers worden; ik zou ze daartoe dwingen, ik zou ze vastbinden voor een spiegel. (...) Niet een handjevol hoofdschuldigen, maar hen, het volk, de mensen die ik van dichtbij had gezien, de mensen uit wie de SS was gerekruteerd, en ook de anderen, de mensen die hadden geloofd, die zonder te geloven hadden gezwegen, die ook niet dat flintertje moed hadden gehad om ons in onze ogen te kijken, ons een stukje brood toe te gooien, ons iets menselijks te zeggen.

Hij citeert uit *Mein Kampf*; hij herinnert zijn 'beleefde en beschaafde toehoorders, onderdanen van een volk waar het mijne door is uitgeroeid' aan de verkiezingen waardoor Hitler aan de macht kwam, en aan de Kristallnacht; hij wijst erop dat 'wie bij de SS ging dat vrijwillig deed,' en dat Duitse gezinshoofden op aanvraag voor zowel kinderen als volwassenen recht kregen op kleding en schoenen afkomstig uit de magazijnen van Auschwitz. 'Heeft niemand zich ooit afgevraagd waar al die kinderschoentjes vandaan kwamen?' En hij besluit met een *j'accuse* aan het adres van 'de overgrote meerderheid van de Duitsers die in het begin, uit een soort geestelijke luiheid en sluwe berekening, uit stupiditeit en nationale trots de "mooie woorden" van korporaal Hitler voor zoete koek slikten.'

Inhaalmanoeuvre

D*e verdronkenen en de Geredden* is als boek een inhaalmanoeuvre, na decennia van terughoudendheid. Het is een boek vol rake klappen, geretourneerd door een vlammende pen. Dat de schrijver zich in deze hoofdstukken vol vuur overgeeft aan woede doet niet af aan de nauwgezetheid ervan - de natuurgetrouwe lens van de wetenschapper blijft intact - maar Levi laat uit de gebroken stem die in dit laatste complete werk opklinkt een bijbels geweeklaag opstijgen, dat in de voorafgaande boeken nog gesmoord was: het bloed van uw broeder roept u van de bodem toe. Ik bedoel niet dat Levi die woorden letterlijk zo heeft opgeschreven; maar hij heeft, eindelijk, gehoor gegeven aan hun geroep.

En wat te zeggen van de voorafgaande boeken? Wat moeten we aan met de lucide kalmte daarvan, het ontbreken van haatgevoelens, de meesterlijke onverstoorbaarheid, de onverzettelijke onthechtheid die daaruit spreekt? De lezers hebben de toon van Levi geen geweld aangedaan, totnogtoe niet althans. Met *De verdronkenen en de geredden* wordt het aannemelijk dat de veertig jaar lang in acht genomen terughoudendheid mogelijk was dankzij het streng aanhangen van een verheven *idée fixe*, een vorm van zelfbegoocheling zo men wil: als toonbeeld van hoe een beschaafd

iemand zich gedraagt bij het boekstaven van het weerzinwekkende. Het resultaat was dat het oordeel over de hele wereld luidde: dit is geen wraakzuchtige passie, waar deze man mee komt is iets van een andere orde. De man die niet terug wilde slaan. Die iets had van een zekere transparantie, met zijn zuivere gemoed; een vat helder water.

Sleutel

Ik had het even eerder over sissende lonten, het onhoorbare, de gestage opbouw van een onweerstaanbare druk. ‘De Furien (...) in wier bestaan wij gedwongen zijn te geloven, zetten het werk van de kwelgeest simpelweg voort en gunnen de gekwelden geen vrede.’ Maar dat bleef allemaal ondergronds. Toen kwam de zelfmoord. Laten we eens kijken naar een beeld dat Levi met zijn pleidooi oproept. In een bak onschuldig, zuiver water - dat volkomen roerloos is - wordt een vreemd element gestopt: laten we zeggen een brok kalium. Dit alkalimetaal gaat met het water een reactie aan die zo

hevig is, dat het waterstofgas dat hierbij vrijkomt tot spontane ontbranding overgaat. Zo heb je het ene moment een bekerglas roerloze helderheid, en het andere een ontploffing: zelfvernietiging.

Het vreemde element was, bij Levi, woede. ‘Zelfmoord’ merkt hij op in *De verdronkenen en de geredden* - een boek dat wellicht, uiteindelijk, gezien kan worden als een zeldzaam bittere afscheidsbrief - ‘is een menselijke handeling, geen dierlijke. Het is een overdachte daad, een niet-instinctieve, tegennatuurlijke keuze.’ In het kamp, waar mensen tot dieren werden gemaakt, vonden vrijwel geen zelfmoorden plaats. Améry, Borowski, Celan en tenslotte ook Levi stortten zichzelf pas in de vernietiging op een moment dat ze hun bevrijding al weer behoorlijk lang achter de rug hadden. Levi wachtte er meer dan veertig jaar mee; en hij werd pas een zelfmoordgeval toen hij de passie toeliet, en terug ging slaan. Als wat hij zegt over Améry klopt - dat in diens wil om terug te slaan de sleutel van zijn zelfmoord ligt - dan heeft hij voor ons daarmee tegelijk zijn eigen zelfmoord ontcijferd.

Wat wij nu weten - en niet wisten toen *De verdronkenen en de geredden* nog niet verschenen was - is dat Levi uiteindelijk niet in staat was zichzelf te zien als die bak helder water, zo sereen en afstandelijk. Het was geen onthechtheid, het was iets dat sluimerde, iets latents, potentieels. Het was buiten werking. Hij was er zich altijd van bewust dat het kalium voor het grijpen lag. Ik betreur het dat voor hem woede - de woede die om genadigheid vraagt - gelijkstond met zelfvernietiging. De formule is gebroken. Volgens mij zou het niet verkeerd zijn geweest - en zou het niet verkeerd zijn opgevat - wanneer alle boeken van Primo Levi waarin het Duitse inferno ter sprake kwam even fel, en even recht op het doel af waren geweest als zijn laatste, meest opmerkelijke.

[Eerder verschenen in ‘The New Republic’, maart 1988.]
Vertaling Alexander van Baggum

Connie Kristel

‘Bah, al weer een concentratiekampverhaal’

Over de receptie van het werk van Primo Levi in Duitsland en Nederland

Voor Primo Levi was schrijven vooral communiceren. Met *Se quest o è un uomo (Is dit een mens)* richtte hij zich tot iedereen die het horen wilde en dat waren er aanvankelijk niet veel. De eerste druk van zijn Auschwitz-boek (1947) bleef grotendeels onverkocht en verdronk letterlijk in de opslagplaats van de uitgever in Florence tijdens de overstroming van 1969. Bijna vijftien jaar later werd zijn getuigenis in het Frans, Duits, Engels en ook voor het eerst in het Nederlands vertaald. Vooral het feit dat de Duitsers kennis zouden kunnen nemen van zijn ervaringen bracht hem in een staat van grote opwinding. Het was immers zijn levensdoel om te getuigen van zijn ervaringen in Auschwitz en het Duitse volk zijn stem doen horen.

In het voorwoord bij de Duitse vertaling, een passage uit een brief aan zijn vertaler, richtte Levi zich rechtstreeks tot de nazaten van nazi-Duitsland: ‘Ik leef en ik zou jullie willen kunnen begrijpen om over jullie te kunnen oordelen.’ De publicatie van *Ist das ein Mensch?* (1961) zou je kunnen beschouwen als Levi's openingszet van een dialoog.

Uit wat hij kort daarvoor, in december 1960, elders schreef blijkt dat hij zich wel degelijk realiseerde dat de werkelijkheid niet zo veelbelovend was. In ‘De commandant van Auschwitz’ vroeg hij zich af wat men van de Duitsers van dat moment kon verwachten. Uit eigen ervaring weet Levi dat je in Duitsland maar zelden berouw of zelfs maar een kritisch bewustzijn aantreft, wanneer je de verschrikkelijke gebeurtenissen uit het verleden ter sprake brengt. Veel vaker krijg je, schreef hij, een ‘dubbelzinnig antwoord, waarin schuldgevoel, wraaklust en een opzettelijke en schaamteloze onwetendheid in elkaar overlopen.’ Bovendien had hij in 1960 het manuscript voor *La tregua* (*Het Respijt)* voltooid, het boek over zijn zes maanden durende thuisreis na de bevrijding van Auschwitz. Tegenover Ferdinando Camon herinnerde Levi er later aan dat hij dit boek schreef in ‘de jaren van Chroesjtsjov, Kennedy, van de eerste dooi en van grote hoop’. Werden Levi's verwachtingen jegens de Duitsers door de tijdgeest beïnvloed?

Zou hij met *Ist das ein Mensch?* door het complex van verwarrende gevoelens dat hij bij de Duitsers constateerde, heen kunnen breken? Dat is de vraag waar het in dit essay om draait.

Spiegel

In dit verband is het interessant te lezen wat Levi in *I sommersi e i salvati (De verdronkenen en de geredden)* schreef over de gedachten die hij had toen *Se questo è un uomo* in het Duits zou uitkomen. Hoewel alom Levi's mildheid en soms vergevingsgezindheid wordt aangehaald - deels ten onrechte - en niet zelden geprezen, verraden zijn woorden hier eerder verbetenheid en zelfs agressie dan mildheid. De wetenschap dat een Duitse uitgever de vertaalrechten had gekocht gaf hem ‘een heftige, nieuwe emotie: die van een slag te hebben gewonnen’. ‘Ik zou ze vastbinden

voor een spiegel. De tijd was gekomen om de rekening op te maken, om de kaarten op tafel te leggen.' Maar, vervolgt hij onmiddellijk en dit is typisch voor Levi die geloofde in communicatie: 'vooral: om met elkaar te spreken.' In zoiets primitiefs als wraak was hij immers niet geïnteresseerd. Wat hij wilde was oneindig veel ambitieuzer, hij wilde 'hen' begrijpen.

Het is typerend voor Levi dat hij hier een verhaal inlast over een voorval uit zijn tijd in Auschwitz, waarin een Duitser een bescheiden hoeveelheid moed aan de dag legde en het voor hem en twee lotgenoten opnam. Hiermee wil

Levi laten zien - dat zegt hij zelf - dat niets hem vreemder is dan generaliseren. Hij heeft zich herhaaldelijk gekeerd tegen gemakkelijke generalisaties over ‘de Duitsers’. Hij vermeed alles om maar niet voor anti-Duits te worden aangezien. Als je een dialoog wilt met de Duitsers, moet hij gedacht hebben, moet je niet beginnen de deur in het gezicht dicht te smijten.

Onvermogen

Het is niet eenvoudig met enige mate van zekerheid te reconstrueren hoe Duitse lezers in de vroege jaren zestig *Ist das ein Mensch?* (1961) hebben ontvangen. We kunnen immers niet in hun ziel kijken. Volgens een recensent kwam het boek destijds in een oplage van 10.000 exemplaren op de markt. Hoewel de oplage in drie maanden tijd was uitverkocht, kwam er geen herdruk. Deze informatie heb ik niet kunnen verifiëren omdat de toenmalige uitgever (Fischer Bücherei) het archief over de uitgave van dit boek niet meer heeft.

Het Levi-archief bleek ‘bij een verhuizing’ verloren te zijn gegaan. De correspondentie tussen de Duitse vertaler, Heinz Riedt, en Levi over de vertaling die een nader licht had kunnen werpen op verschillende aspecten van Levi's relatie tot Duitsland en de Duitsers, is slachtoffer van de Duitse geschiedenis geworden. Bij de bouw van de Berlijnse Muur in augustus 1961 was Riedt in het westelijk deel van de stad en hij besloot daar te blijven. Dit betekende het verlies van al zijn bezittingen, inclusief de correspondentie tussen hem en Levi. Dit wilde de vertaler mij tenminste laten geloven toen ik hem opzocht in zijn zelfgekozen ballingschap op het eiland Procida in de Golf van Napels. Een artikel in de Turijnse krant *La Stampa* van 18 april 1987, dat juist gebaseerd is op deze briefwisseling, wijst echter op het tegendeel. In het bezit van Levi's weduwe bevindt zich weliswaar een waarschijnlijk rijk archief, maar zij wil, naar verluidt, voorlopig niemand dit materiaal laten inzien.

Daarom was ik aangewezen op recensies en op wat Levi in *De verdronkenen en de geredden* heeft prijsgegeven over de reacties van Duitse lezers. Te oordelen naar ‘Brieven van Duitsers’, het laatste essay uit genoemde bundel, stonden hun reacties op de Duitse vertaling van *Se questo è un uomo* ver af van wat Levi dan misschien niet had verwacht, maar toch in ieder geval had gehoopt. De brieven die hij hier behandelt worden in meerderheid gekenmerkt door onvermogen het verleden onder ogen te zien, een preoccupatie met het eigen lijden en een gemakzuchtig beroep op vergiffenis. Levi moet verbijsterd zijn geweest.

De besproken brieven ontving hij in de periode 1961-1964, de jaren direct na het verschijnen van *Ist das ein Mensch?* Levi lijkt erg veel, ja misschien te veel waarde aan deze reacties te hechten. Het is immers nog maar de vraag hoe representatief deze brieven zijn voor de reacties van Duitse lezers. Is het wellicht denkbaar dat degenen die zijn boek wel hebben begrepen juist niet hebben geschreven?

Boemerang

Het soort respons dat Levi uit Duitsland op zijn Auschwitz-boek kreeg hangt misschien samen met de inhoud en de toon van *Is dit een mens*. Zoals S. Dresden in *Vervolging, vernietiging, literatuur* heeft opgemerkt, wordt Levi's werk gekenmerkt door een 'rustige waardigheid, een niet vergevensgezinde mildheid, een bijna onbegrijpelijke rust te midden van een absurditeit die erkend wordt maar niet oppermachtig is'. Bovendien is de grondtoon van zijn beschrijvingen volgens Dresden wat een mens door mensen wordt aangedaan. Het accent ligt in Levi's *Is dit een mens* niet op de *Duitsers* die de *joden* vermoordden. Hiermee gaf Levi zijn lezers en dus ook de Duitsers misschien wel de kans het gebeurde in zulke algemeen menselijke termen te beschouwen, dat zij zich niet zozeer persoonlijk aangesproken voelden.

Zo schreef de recensent van de *Frankfurter Rundschau*, Wolfram Schütte, in een bespreking van de Duitse uitgave van *De verdronkenen en de geredden* dat we na Auschwitz allen joden moeten zijn. De Duitsers voorop 'maar ook ieder ander mens, omdat het de Duitsers waren die aan het licht brachten dat mogelijkerwijs in ons allen "misdaad tegen de menselijkheid" verborgen ligt.' Alsof de Duitsers de mensheid hiermee een dienst hebben bewezen. In 'De

grijze laag' heeft Levi zich onder meer met dit soort uitspraken bezig gehouden. Verwisseling van de rollen van moordenaar en slachtoffer noemde hij een 'morele ziekte of een esthetische gril of een sinister teken van medeplichtigheid en vooral ook een al dan niet opzettelijke en bewuste handreiking aan de loochenaars van de waarheid.'

Het meest lijkt Levi te hebben geworsteld met Doktor L. Müller, die lezers van *Het periodiek systeem* zich ongetwijfeld zullen herinneren. Ik hield tenminste mijn adem in toen ik 'Vanadium', het desbetreffende hoofdstuk, las. Met Müller bereikte Levi's verlangen om 'van mens tot mens' af te rekenen een absoluut hoogtepunt. 'Dat verlangen was maar gedeeltelijk bevredigd door de brieven van mijn Duitse lezers: ik had niet genoeg aan die fatsoenlijke, onpersoonlijke betuigingen van berouw en solidariteit van mensen die ik nooit had gezien.' Levi stuurde Müller ongevraagd een exemplaar van de Duitse vertaling van *Se questo è un uomo*, Müller antwoordde - het was inmiddels maart 1967. Hij wilde Levi ontmoeten 'im Sinne der Bewältigung der so furchtbaren Vergangenheit'. Levi wist niet goed wat te doen - 'ik had de vijand in mijn netten' - en stelde de ontmoeting nog even uit. Toen Müller korte tijd daarna overleed, was de kans op een ontmoeting verkeken.

Müller zal niet de enige Duitser zijn geweest die in *Ist das ein Mensch?* 'een overwinning op het Jodendom' zag, 'de vervulling van het christelijke gebod dat men zijn vijanden moet liefhebben' en alsof het zo nog niet genoeg was 'een getuigenis van geloof in de mens'. De vraag rijst of Levi's boek zich uiteindelijk niet als een boemerang tegen hem heeft gekeerd. Hij had de vijand in zijn netten gevangen, schreef hij, maar hoe langer ik erover nadenk, hoe meer ik me afvraag of het niet Levi was die gevangen zat. In zijn idealistische verwachtingen, die gebaseerd waren op zijn eigen waardesysteem.

Hoe heeft de Duitse pers *Ist das ein Mensch?* ontvangen? Naarstig zoeken leverde het schamele aantal van twee besprekingen op, waarvan slechts één inhoudelijk en wat omvang betreft substantieel te noemen is. In de *Rheinischer Merkur* recenseerde Heinz Beckmann Primo Levi's Auschwitz-bericht. Hij citeert uit het voorwoord en gaat vooral in op het onbegrip en onbenul van Duitsers die maar niet begrijpen waarom ze in het buitenland dikwijls met zwijgen worden geconfronteerd. Hij noemt *Ist das ein Mensch?* 'een bijzondere en zeer persoonlijke bijdrage aan de literatuur in de schaduw van de concentratiekampen'. Hij vraagt zich af hoe de overlevenden überhaupt nog in staat zijn om te leven. Waarna hij onmiddellijk opmerkt - en met deze woorden besluit hij zijn recensie - 'Maar dan schaamt men zich meteen over deze vraag die eigenlijk omgekeerd zou moeten luiden: hoe kunnen wij in wier naam dat alles gebeurde, überhaupt nog leven?'

De auteur van een kort stukje, meer een aankondiging dan een serieuze bespreking in *Der Mittag*, constateert dat Levi zijn boek niet schreef om nieuwe beschuldigingen te uiten, maar 'hoofdzakelijk om wille van de innerlijke bevrijding'. Desalniettemin heeft Levi's boek hem juist vanwege de toon getroffen als een 'aanklacht die niet te negeren valt'. Toch lijkt het erop dat veel Duitsers in de jaren zestig het boek niet als zodanig hebben opgevat.

Bah

Ter vergelijking heb ik geprobeerd de Nederlandse weerklank van Levi's Auschwitz-boek bij eerste verschijning na te gaan. In 1963, kort na het Eichmann-proces in Jeruzalem (1961), verscheen *Se questo è un uomo* in het Nederlands. De Arbeiderspers gaf *Eens was ik een mens* uit als pocket in de ABC-serie in een oplage van bijna 10.000 exemplaren. In het recensie-archief dat ik bij de uitgever vond, waren vijftien besprekingen te vinden, opvallend genoeg uitsluitend van lokale bladen. Hebben de landelijke bladen geen aandacht aan het boek besteed? Het is niet uitgesloten dat het feit dat het in pocketuitgave verscheen, daar mede toe heeft bijgedragen.

De recensent van het *Rotterdams Nieuwsblad* was niet de enige die erop wees dat we niet mochten vergeten wat er was gebeurd, temeer daar we er volgens hem ‘niet zeker van kunnen zijn dat de oorsprong voorgoed verdwenen is.’ ‘Daarom en omdat alles in ons neigt naar vergetelheid op dit punt, zou elk jaar althans één boek van deze kwaliteit ons moeten doen herinneren.’

‘Bah, alweer een concentratiekampverhaal,’ schrijft het *Deventer Dagblad*. ‘Maar al gauw word je gegrepen door dit nuchtere verslag (...) Zijn verhaal (...) is in al zijn nuchterheid zo aangrijpend, dat het menigeen slapeloze nachten zal bezorgen. (...) Dat is dan in deze tijd, waarin we wel eens al te gemakkelijk inslapen bij allerlei onrecht op zichzelf al even verdienstelijk als noodzakelijk.’

Veel recensies, als je deze kleine stukjes tenminste zo kunt noemen, zijn op dezelfde manier opgebouwd. Eerst uit de recensent vermoeidheid en verzadiging wat het onderwerp betreft, om vervolgens voor *Eens was ik een mens* een uitzondering te maken. ‘Het zoveelste boek in de oneindig treurige reeks over het leed in de Duitse concentratiekampen,’ verzucht de recensent van *Het laatste nieuws*. Maar dit keer ‘geen aanklacht tegen de onmenselijkheid en de verdelgingsmethoden van Eichmann en zijn trawanten.’ vervolgt hij, maar veeleer een ‘studie van de ondergang en de ontbinding van de geest van een mens’.

Ook *Vooruit* constateert dat Primo Levi's boek een ‘geheel eigen waarde’ heeft. ‘Het dringt door tot de essentie, het is heel precies en wonderlijk eenvoudig geschreven.’ De eenvoud van Levi's boek wordt herhaaldelijk geprezen. *De Gelderlander* noteert: ‘Primo Levi is een zeer eenvoudig schrijver, wat zijn stijl betreft. Zijn boek is geschreven in een zeer eenvoudige, heldere en duidelijke taal, waardoor iedereen er van zal kunnen meeleven.’ Vond deze recensent Levi's taalgebruik wat al te sober? Uiteindelijk vindt hij dit echter geen serieus bezwaar, want, besluit hij, ‘Het is tenslotte niet geschreven om een literair kunstwerk te produceren.’

Nog een aanwijzing dat het boek destijds waarschijnlijk niet veel aandacht kreeg, verkreeg ik door het *Nieuw Israelietisch Weekblad* uit die periode door te nemen. Nergens een woord over *Eens was ik een mens*. Zelfs in de jaarlijkse boekenkrant van Joachimsthal in het *Nieuw Israelietisch Weekblad* van dat jaar ontbreekt het

boekje, terwijl daarin wel werk van Elie Wiesel, Lou de Jong, *De zaak 40/61* van Harry Mulisch en Andre Schwarz Barts *Le dernier des Justes* worden vermeld.

Het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie heeft in haar knipselarchief niets over het boek, waarvan zelfs geen exemplaar in de bibliotheek aanwezig bleek. En een verzetsblad drukte, zonder verdere toelichting, ‘De laatste’ af. De redactie vermeldde zelfs niet dat dit verhaal het voorlaatste hoofdstuk is van *Se questo è un uomo*. Bovendien is het artikel overgenomen uit het Blad van het Luxemburgs Verzet en in vertaling van M.A.Ph.M. Jansen. Zelfs tot oudverzetslieden was de reeds bestaande Nederlandse vertaling van Se *questo è un uomo* kennelijk niet doorgedrongen.

Toch waren aan het einde van het jaar 3.400 exemplaren van het boek verkocht. De rest ging in de jaren daarna vooral in de uitverkoop van de hand met een duidelijke piek in 1966. In dat jaar werden bijna drieënhalfduizend exemplaren verkocht. Hing dit misschien samen met de publicatie van Pressers *Ondergang* in 1965? Voorzover het al werd besproken of gesignaleerd, werd *Eens was ik een mens* niet in de eerste plaats als een onthullend boek gezien. Over de concentratiekampen was genoeg, volgens sommigen meer dan genoeg, onthuld. Wat Levi's boek in de ogen van de recesenten echter bijzonder maakte was de precisie, het doordringen tot de essentie en de eenvoudige stijl. Geen van de recensenten besprak het boek als een literair produkt.

De Nederlandse vertaling van *La tregua* (1963) verging het niet veel anders. Volgens de toenmalige uitgever Rob Nelissen viel *Het oponthoud* in de pers niet erg op en de verkoop van dit boek dat in een oplage van ongeveer 3.000 gebonden exemplaren bij Uitgeverij Nelissen in Baarn werd uitgegeven, was volgens hem zeer matig. Aangezien de eerste druk met moeite van de hand ging en Nelissen de romanuitgeverij wilde stopzetten, is er geen herdruk gekomen.

Atempause

De Duitse vertaling van *La tregua* verscheen in 1964 bij Christian Wegner Verlag. Het is opvallend dat dit tweede boek van Levi in de Duitse pers veel meer aandacht kreeg dan *Ist das ein Mensch?* De prijs die Levi voor dit boek in Italië kreeg, de Premio Campiello, verklaart misschien voor een deel deze grotere belangstelling.

Maar misschien heeft ook een rol gespeeld dat dit boek veel minder confronterend en veel vrolijker van toon is dan Levi's dikwijls adembenemende eersteling. Bij *Atempause*, zoals de Duitse titel luidt, kan de lezer echter weer volop ademhalen. Het verdriet en de rouw staan tussen de regels; Levi heeft die emoties zoveel mogelijk bewaard voor het eind.

In veel besprekingen van dit tweede boek kwam echter ook Levi's *Ist das ein Mensch?* ter sprake. De recensent van het *Spandauer Volksblatt* stelt in zijn bespreking vast dat dit zowel literair als psychologisch bijzondere boek tot dan toe in Duitsland weinig aandacht heeft gekregen. Hij noemt *Atempause* ‘een van de waardevolste tot nu toe verschenen bijdragen aan de psychologie van de overlevenden’. De recensent van *Die Andere Zeitung* noemt Levi's epos een ‘literair meesterwerk’, maar is niet erg hoopvol gestemd over de ontvangst die het boek in Duitsland ten deel zal vallen. Volgens hem heeft Levi een boek geschreven ‘dat een bestseller zou moeten zijn, als er in dit land sprake zou zijn van een nieuw politiek bewustzijn.’ ‘Het zal nooit een bestseller worden,’ voorspelt hij.

Die Welt wijdde een lang stuk aan *Atempause*, waarin Ingeborg Brandt ingaat op het gebrek aan belangstelling in Duitsland voor Levi's Auschwitz-boek. ‘Men onttrok zich op uiterst pijnlijke wijze aan het verontrustende thema. Men wilde er niets van weten, net zo weinig als tien of twintig jaar geleden.’ Ook zij schrijft dat men moeilijk met minder haat over Auschwitz kon berichten dan Levi heeft gedaan.

Een curieus artikel vond ik in *Christ und Welt*, waarin *Atempause* te zamen met een viertal andere boeken van Italiaanse schrijvers wordt besproken. De recensente

noemt Levi's roman ‘zonder twijfel een van de literair meest betekenisvolle en menselijk soevereinste’ van de vele boeken over het lot van de kampoverlevenden, maar in haar vijftig regels negeert ze het autobiografische karakter volkomen en bespreekt ze de lotgevallen van ‘de held van de roman’.

Succes

Met de Amerikaanse uitgave van *Il sistema periodico* in de jaren tachtig begon Levi's internationale zegetocht. In Nederland bracht uitgeverij Meulenhoff Levi's boeken op de markt en in Duitsland Hanser Verlag. De reacties van de pers waren deels anders van inhoud en toon dan in de jaren zestig. Het is niet overdreven te stellen dat zowel in Nederland als in Duitsland Levi's werk dit keer, in tweede instantie, een groots onthaal kreeg.

In 1986 bracht de Duitse uitgever Levi's jongste boek *Wann, wenn nicht jetzt?* als eerste uit. In

Italië kreeg Levi hiervoor zowel de Premio Viareggio als de Campiello. Te oordelen naar het grote aantal recensies dat ik vond, had Levi dit keer over aandacht in de Duitse pers geen klagen. In de belangrijkste kranten verschenen grote artikelen, waarvan de strekking in het algemeen positief was.

Als tweede boek bracht Hanser Verlag *Das periodische System* uit. De verschijning van dit boek in Duitsland viel praktisch samen met Levi's dood op 11 april 1987. De recensent van *Die Welt*, Rudolf Krämer-Badoni, besprak het boek nog vóór die noodlottige datum en noemde het een meesterwerk. Hij is niet de enige Duitse recensent die Levi's correspondentie met Doktor Müller eruit heeft gepikt. Verder spreekt hij zijn voldoening uit over Levi's kritische opmerkingen over de zoveel gebruikte term *Bewältigung*. In *Die Zeit* schrijft Rolf Grimminger dat Levi tot dan toe 'in hoge mate onbekend' was 'hoewel of juist omdat zijn eerste twee boeken zeer snel werden vertaald. Want wie wilde toentertijd al iets weten van dit deel van de "nationale identiteit" - en wie wil het vandaag, ten tijde van de Historikerstreit?'

Die Untergegangenen und die Geretteten, Levi's laatste boek dat zo anders van toon en inhoud is dan zijn eerdere en juist omdat het zijn laatste is door velen als zijn testament is beschouwd, is ook in Duitsland hard aangekomen. Levi's teleurstelling, ontgoocheling en sombere toon mogen misschien realistisch zijn, maar ook veel moeilijker te verteren voor de lezers.

De recensent van *Neues Deutschland*, Stefan Brahms, vindt dit boek in de huidige politieke situatie met de *Wiedervereinigung* en bijbehorende pogingen Auschwitz te relativeren belangrijker dan ooit.

'Hier wordt ons een spiegel voorgehouden, waarin niemand kijken kan, zonder asgrauw te worden,' schrijft de recensent van de *Badische Zeitung*. Hij bespreekt het hoofdstuk van de reacties van de Duitse lezers. 'Levi maakt ons op pijnlijke wijze duidelijk, hoeveel ook aan onze schijnbaar eerlijke ontsteltenis nog vals, dikwijls zelfs leugenachtig is, hoe handig wij nauwkeurig beschouwd in feite *de Auseinandersetzung* met het verleden bagatelliseren, wanneer wij denken dat zij zich laat *bewältigen.'* Maar boeken zoals dit van Levi, besluit Armin Ayren, zijn nooit een bestseller. 'Het valt te vrezen dat zijn getuigenis opnieuw slechts diegenen bereikt die het het minst nodig hebben herinnerd te worden. Als wij een minister van cultuur zouden hebben die zijn opdracht begrijpt, dan zou hij dit boek tot verplichte lectuur maken in de hoogste klassen van het gymnasium in plaats van zich sterk te maken voor de drie strofen van het Deutschlandlied.' *Die Welt* heeft een bespreking van de hand van Anacleto Verrecchia en hij heeft een nogal afwijkende waardering voor Levi's laatste boek en zijn werk in het algemeen. Hij kan zijn irritatie over Levi's werk maar nauwelijks verbergen en stelt vast dat zijn werk een meer documentaire dan literaire waarde heeft. 'Men vraagt zich af of het niet beter en doeltreffender geweest zou zijn, wanneer hij volkomen nuchter de feiten had bericht, zonder psychologische analyse en retorische versiering. (...) Het is niet voldoende in de hel te zijn geweest om een Divina Commedia te schrijven. Hoevelen zouden anders, louter en alleen om beroemd te worden, de duivel een bezoek brengen?'

Uitdaging

In 1988 kwam *Ist das ein Mensch?/Die Atempause* in Duitsland in nieuwe vertaling uit. In twee drukken werden 12.000 exemplaren verkocht. In 1991 kwam een nieuwe druk uit (1900 exemplaren verkocht tot 1 januari 1992) zonder het nawoord van de Zweeds-joodse schrijfster Cordelia Edvardson, maar met het voorwoord van Levi zelf. Heinz Riedt had bij de uitgever bezwaar aangetekend over het ontbreken daarvan. Overtuigd door de woorden van Levi zelf die in *De verdronkenen en de geredden* schreef dat hij het voorwoord beschouwde als 'een integraal onderdeel' van zijn eerste boek, herstelde Hanser Verlag deze fout. Het nawoord van Cordelia Edvardson moest verdwijnen op last van de weduwe van Levi, die als argument naar voren bracht dat haar man nooit over deze vrouw had gesproken.

De belangrijkste besprekingen gaan de confrontatie met het Duitse verleden niet uit de weg. Naar aanleiding van de vertaling van *I sommersi e i salvati* waarvan eind 1991 in vier drukken 13.500 exemplaren waren verkocht, klaagt

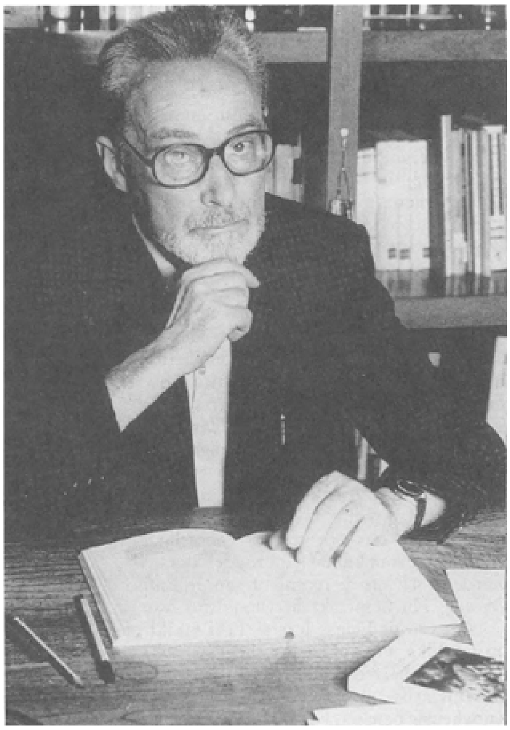
Klaus Bittermann in de *Hamburger Rundschau* over de ‘louter retorische omgang met gevoelshuishouding’ van de Duitsers. Om begrijpelijke redenen kreeg het laatste essay ‘Brieven van Duitsers’ nogal wat aandacht in de verschillende artikelen.

Ook in Duitsland wordt het belang van de herinnering keer op keer onderstreept. De recensent van het *Deutsches Allgemeines Sonntagsblau* bepleit dat dit boek op scholen wordt aangeboden. Als vervolg op het dagboek van Anne Frank zou dat het beeld van het lot van de joden tijdens de Tweede Wereldoorlog aanzienlijk completer maken.

In de *Frankfurter Rundschau* concludeert Wolfram Schütte onomwonden dat Levi's wens met de Duitsers in gesprek te geraken om hen te begrijpen, niet in vervulling is gegaan. Hij beschouwt *Die Untergegangenen und die Geretteten* vooral als een intellectuele, historische en morele uitdaging en roept de Duitsers op eindelijk een poging te doen zichzelf te begrijpen. Pas wanneer de schaamte ook het eigendom van de Duitsers wordt, ‘hebben niet alleen de Duitsers een kans, zich voor zichzelf te redden.’

Fonkelend

De Nederlandse critici van de tachtiger jaren vertonen in tegenstelling tot hun collega's in de jaren zestig nauwelijks sporen van vermoeidheid. In *NRC Handelsblad* trad de recensent van het in het Engels uitgegeven werk van Levi, Hans Hoenjet, in de voetsporen van sommige van de vroege recensenten door op te merken dat ‘de authenticiteit (van ooggetuigeverslagen - CK) en het verwoord leed elke vraag naar literaire kwaliteit doen verstommen. Een “document humain” hoeft niet te behagen.’ Nadat hij dit voorbehoud heeft gemaakt kan hij zijn lovende woorden kwijt. ‘Primo Levi's autobiografisch proza is stilistisch zo gaaf en fonkelend, dat hij een extra dimensie toevoegt aan de op zichzelf al aangrijpende lotgevallen die hij beschrijft. In zijn proza valt elk woord op de juiste plaats en klinkt geen zin hol of pedant. Het heeft de allure en grootsheid van de beste wereldliteratuur. Ik begrijp eerlijk gezegd niet hoe het mogelijk is dat ik nooit eerder iets van hem las.’



Primo Levi (foto: Massimo Sorrentino-To)

Levi stierf in een periode waarin de belangstelling voor zijn werk buiten Italië enorm groeide. Van *Is dit een mens*, dat in 1987 in Nederland verscheen, zijn in acht drukken maar liefst 26.500 exemplaren verkocht. *Het Respijt* (1988)

is vier keer gedrukt (14.000 exemplaren) en Levi's laatste boek, dat vorig jaar maart in het Nederlands uitkwam in een oplage van 10.000 exemplaren, is nog voor het einde van het jaar met 2.000 exemplaren herdrukt. In *de Groene Amsterdammer* sprak de literaire criticus Jacques Vogelaar in buitengewoon lovende bewoordingen over *Is dit een mens*: ‘Zo heeft zijn boek naast allerlei andere kwaliteiten de kracht om de lezer weer in de literatuur te doen geloven. Zonder af en toe een leeservaring als deze zou literatuur niet meer dan een *Glasperlenspiel* worden.’

Net als in Duitsland viel de verschijning van Levi's werk in het Nederlands vrijwel samen met zijn dood in april 1987. Zijn levenseinde, in de pers als zelfmoord gebracht, kleurde vele besprekingen. Levi's dood werd veelvuldig gezien als een verlate reactie op zijn verblijf in Auschwitz.

Gerhard Durlacher, de auteur van *Strepen aan de hemel* (1985), schreef naar aanleiding van het bericht van Levi's dood een heel persoonlijk stuk. Hij stelde dat Levi hem heeft ‘gered van fatale wanhoop’, beklemtoonde de menselijke waardigheid en schreef dat hij aanvankelijk geen oog had gehad voor de literaire merites van de auteur. Maar ‘nu zie ik hoe groot hij was als schrijver.’ Veel recensenten onderstrepen eerst het belang van Levi's waarschuwing voor een mogelijke herhaling van Auschwitz en zijn pleidooi voor de menselijke waardigheid om vervolgens de literaire kwaliteiten van het boek te prijzen.

Interessant genoeg is de waarschuwing precies de boodschap waarvan Levi mensen wilden doordringen: het is gebeurd en kan dus weer gebeuren. In die zin heeft Levi dan toch, zij het postuum, in ieder geval bij zijn recensenten bereikt wat hij wilde.

Vergeten

Levi is zijn leven lang nieuwsgierig gebleven naar het Duitsland van toen en nu. Deze nieuwsgierigheid was aanvankelijk niet wederzijds. Bij zijn leven heeft Levi weinig weerklank gevonden bij de Duitsers, maar dit gebrek aan belangstelling beperkte zich niet tot Duitsland. Ook elders in de wereld, in de Verenigde Staten, Frankrijk en Nederland, kwam zijn doorbraak pas in de loop van de jaren tachtig. Kennelijk moest er veertig jaar verstrijken voor zijn literatuur de waardering kreeg die zij verdient.

In januari 1987 schreef Levi voor de *Unitá* een recensie, die enkele dagen na zijn dood in Duitse vertaling in *Die Tageszeitung* verscheen. Hij schreef hierin over de ‘interessante en complexe opgave’ om te getuigen, waarvoor de overlevenden zich gesteld zien. Wanneer zij geen gehoor vinden, schreef Levi, voelen zij zich gefrustreerd. Als zij daarentegen wel gehoord worden, voelen zij zich beloond. Bijna veertig van de tweeënveertig naoorlogse jaren van Levi gaven hem vooral reden tot frustratie. In zijn laatste jaren vond hij echter steeds meer gehoor voor de kern van wat hij en de andere overlevenden te zeggen hebben: het is gebeurd en kan dus weer gebeuren.

De nieuwe Duitse vertaling van *Ist das ein Mensch?/Die Atempause* verscheen na Levi's dood. Te oordelen naar de necrologieën in de Duitse pers is zijn centrale boodschap ook daar - zij het met dertig jaar vertraging - alsnog overgekomen.

De uitgever van Hanser Verlag, Michael Krüger, schreef een ontroerende necrologie in *Die Zeit*. Tijdens zijn laatste ontmoeting met Levi, schrijft hij, was deze zichtbaar verheugd over het feit dat zijn boeken in Duitsland en Amerika werden gelezen, ‘alsof hij nu pas publiek had gevonden, alsof nu pas de tijd gekomen was “de draden van zijn geschiedenis verder te spinnen”.’

Reinier Speelman
Klein bestiarum
Diermotieven in de poëzie van Primo Levi

In de eenentachtig oorspronkelijke[1] gedichten die opgenomen zijn in Primo Levi's verzameld werk[2], spelen dieren een belangrijke rol.

Vele composities hebben als titel een verwijzing naar of de naam van een dier meegekregen: in de keuze *Op een onzeker uur* (Amsterdam, Meulenhoff, 1988) zijn vertalingen van ‘Het lied van de raaf’ (I en II), ‘Donkere schare’ en ‘De olifant’ opgenomen. In de verzamelbundel bevinden zich voorts ‘De meeuwen van Settimo’, ‘Arachne’, ‘Oude mol’, ‘Een muis’, ‘Pareloester’, ‘De slak’, terwijl bij de laatste gedichten ‘De vlieg’ en ‘De dromedaris’ horen. Daarnaast treffen wij ook in andere gedichten talloze dieren aan, zoals in ‘Avigliana’, ‘Nachtwache’ of ‘Autobiografie’.

Levi, die in de schets ‘De onzichtbare wereld’ (opgenomen in *De spiegelmaker*) vertelt hoe hij als jongen gefascineerd raakte door wat hij onder de microscoop zag, heeft nooit een geheim gemaakt van zijn zoölogische belangstelling, en wijdde aan dieren ook een aantal essays, dat zal worden opgenomen in een bundel van nog niet eerder in Nederlandse vertaling verschenen proza die - veelzeggend - de titel *De eekhoorn* zal krijgen. Toch bestaat er een groot verschil tussen de rol van het dier in de essays en die in de gedichten. In het beschouwend proza beschrijft Levi met onverholen bewondering voor de efficiëntie van de natuur, de dieren als de economische vrucht van de evolutie. Zo schrijft hij over spinnen, vlinders en kevers op de enthousiasmerende toon van een biologieleraar die een breed en ontvankelijk, maar sterk bevooroordeeld publiek wil verduidelijken dat dieren goed noch kwaad, maar ‘alleen’ doeltreffend en ‘slechts’ daardoor bewonderenswaardig zijn. Hierbij moeten juist de menselijke vooroordelen het ontgelden, zoals in ‘Behoefte aan angst’ (opgenomen in *De spiegelmaker*). Dezelfde optiek hanteert hij als verteller, wanneer hij een mierenkoningin interviewt (‘Mierenbruiloft’) of de landelijke vakanties uit zijn jeugd beschrijft (‘Kikkers op de maan’); de mens is ten opzichte van de natuur op zijn best een goed waarnemer, doch veel vaker een onhandige gast, een kortzichtige would-be demiurg.

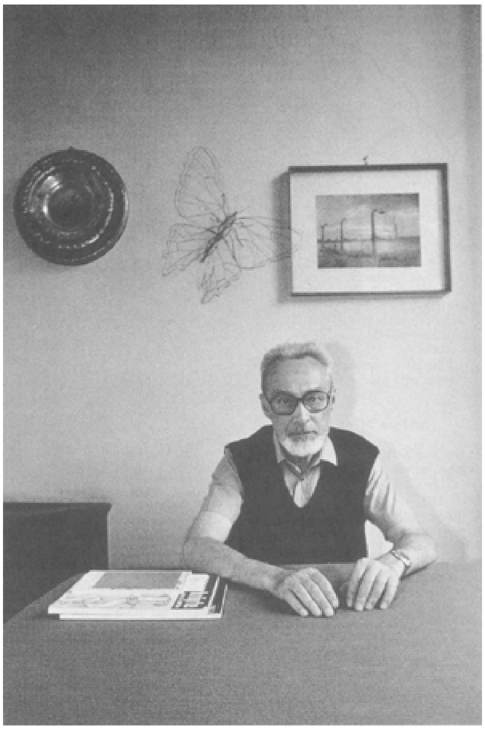
Zeggen-en-niet-zeggen

De benadering in de poëzie is een heel andere. Sterker wordt hier de symbolische betekenis van het dier belicht, waarbij de vooroordelen ten dele intact worden gelaten of uitgebuit: het tweeluik ‘Het lied van de raaf’ (1946-1953) stoelt dan ook op de archetypische negatieve connotaties van de vogel als boosaardige brenger van slecht nieuws. Hiertegenover staat in het eerdere gedicht ‘Avigliana’ (1946) een ironische kijk op de meest literaire vogel bij uitstek (‘... En er is zelfs een nachtegaal,/ Zoals in boeken uit een vroegere eeuw’) die de dichter verjaagt om te ontsnappen aan het tot Petrarca teruggaande cliché van de ‘begeleider der eenzaamheid’ (‘Hij maar zingen en ik hier alleen,/ Dat ging nu echt een beetje te ver’).

In ‘Donkere schare’ (1980) beschrijft Levi een rij mieren en bereikt een hoogtepunt in de poëtica van het zeggen-en-niet-zeggen: ‘Zonder erop te letten dat/ - Ik wil het

niet schrijven,/ Ik wil niet schrijven over deze schare,/ Ik wil schrijven over geen enkele donkere schare.' De blik op de tramrails van de Turijnse Corso San Martino is dus hier geworden tot een korte, symbolische evocatie van Auschwitz. De voor de hand liggende animale metafoor is door Levi trouwens in zijn aan het kamp gewijde poëzie - maar dit geldt ook voor het proza van *Is dit een mens*[3.] - met nauwlettende spaarzaamheid gebezigd: alleen in 'Sjemà' (1946) gebruikt hij de beeldspraak 'De ogen leeg en haar schoot koud/ Als een kikker in de winter.'

In andere diergedichten uit de jaren '80 staat de personificatie van menselijke onverstoorbaarheid en zelfgenoegzaamheid centraal. 'Arachne' (1981) draait om het berekenende geduld, in 'Oude mol' (1982) en 'Dromedaris'



Primo Levi (foto: René Burri/Magnum)

(1986) om het bij alle bewustzijn van zijn beperkingen zijn eigen weg gaan. In 'Pareloester' (1983), dat terug lijkt te gaan op het verhaal 'La spirale' van Italo Calvino uit diens *Cosmicomiche*, krijgt de 'autarchie' de vorm van het traag en bijna onmerkbaar, maar zeer gevoelig voor 'verontreiniging en puurheid' deel hebben aan het leven ('En als ik, gemetseld aan mijn rots, de hemel eens vermoedde?'). In 'De slak' (1983) ligt de nadruk op de waarde van het gewaarborgd bestaan, in 'De vlieg' (1986) op de macht en onontkoombaarheid van het noodlot. Naast deze vooral kleine, onopvallende dieren, staat de olifant die zich niet heeft kunnen onttrekken aan een zinloze ontmoeting met de mens en het lot en - 'Absurd, absurd', zo eindigt het gedicht - uitgegleden op het hem vreemde ijs moet worden afgemaakt door Hannibal. Het enige negatieve dier in deze fase is een pedante muis ('Een muis', 1983), die de dichter een preek komt houden, 'Terwijl hij Plutarchus, Nietzsche en Dante citeert.' Een symbool voor de zinloosheid van morele aansporingen, wijze gezegden en bemoeienis met andermans leven. Ook hier is de zelfgenoegzaamheid Levi's credo: 'Ik zorg wel voor mijn eigen zaken.'

Aanpassing

Het spel van personificatie en humanisering van het dier past volkomen in Levi's visie van de evolutie die in een aan zichzelf overgelaten wereld, leven en dood in een eeuwige kringloop voortbeweegt (vgl. ook het verhaal 'Koolstof' uit *Het periodiek systeem*), waarbij net als in de empedocleïsche reïncarnaties in 'Autobiografie' (1980) of eerder in 'Plinius' (1978) de ene levensvorm in de andere overgaat. Op verhalend niveau is deze gedachte, overigens met een lugubere, karikaturale bijsmaak, reeds aanwezig in 'Engelachtige vlinder' (opgenomen in *De zesde dag*), om later in 'Difylaxe' (in *Lilith*) en 'De grote verandering' (*De eekhoorn*) in onschuldiger, speelser toonaarden terug te keren.

Een ander gebruik van het dier vinden wij ten slotte in 'De meeuwen van Settimo' (1979): dit gedicht is gewijd aan de voortdurende aanpassing van de natuur aan de wereld van de mens. Verlokt door onze overvloed komen de meeuwen, van huis uit zeevogels, zich honderden kilometers verwijderend van de kust op ons afval af. Het is een waarneming die een pendant heeft in het essay 'De blijste schepsels op aard', waarin Levi het soortgelijke aanpassingsvermogen van de spreeuwen bewondert. Maar ook aan deze optiek zit een conclusie vast: de in weer andere[4.] essays verwoorde aansporing van de mens om zich aan te passen aan zijn omgeving en tegelijk een beter gebruik te maken van de door de natuur gegeven menselijke eigenschap bij uitstek: het woord, de gedachte.

Bij elkaar genomen vormen de diergedichten van Levi een heus *bestiarium*, dat wil zeggen een boek over dieren en hun eigenschappen dat in werkelijkheid een beschouwende blik op de mens werpt. Het verbaast dan ook niet dat Levi een bewonderaar was van Kafka's *Die Verwandlung*, maar misschien nog wel meer van Kiplings *Jungle Books* en Carrolls *Alice in Wonderland*.

De voorliggende kleine keuze van aan dieren gewijde gedichten van Primo Levi werd nog niet eerder gepubliceerd.

Eindnoten:

1. De sectie ‘Vertalingen’ niet, de buiten deze sectie opgenomen vertalingen of bewerkingen wel meegerekend.
2. Achtereenvolgens verschenen als de bundel *L'osteria di Brema* (Milaan, Scheiwiller, 1975), uitgebreid tot de verzamelbundel *Ad ora incerta* (Milaan, Garzanti, 1984) en later aangevuld met de *Altre poesie* uit de periode 1984-87 (in *Opere* II, Turijn, Einaudi, 1988).
3. Een enkele maal gebruikt Levi een uitdrukking als ‘wij beefden als dieren’ (in het hoofdstuk ‘De zomer’), maar de vernedering van de mens wordt zelden op het - toch zo voor de hand liggende - niveau van beeldspraak als ‘verdierlijking’ beschreven, hetgeen een bevestiging vormt van het primair intellectueel-observerende karakter van Levi's beschrijvingen.
4. Aldus in ‘De meesters van het lot’, ‘Eclips der profeten’ en andere teksten.

Primo Levi
Klein bestiarium

De meeuwen van Settimo

Van meander in meander, jaar na jaar,
Zijn de heren des hemels teruggekeerd naar de rivier
Langs de oevers, stroomopwaarts vanaf de woelige mondingen.
Ze zijn de branding en het zilt vergeten,
Het gewiekst en geduldig jagen, de smakelijke schaaldieren.
Over Crespino, Polesella, Ostiglia,
De eenjarigen hardnekkiger dan de ouden,
Voorbij Luzarra, voorbij het uitgestorven Viadana
Belust op onze afzichtelijke
Stortplaatsen, van bocht tot bocht steeds vetter,
Hebben zij de nevels van Caorso afgespeurd,
De trage zijarmen tussen Cremona en Piacenza,
Voortgedragen door de lauwe adem van de snelweg,
Met hun droevig gekrijs als een vluchtige groet.
Bij de monding van de Ticino hebben ze rust gehouden,
Nesten gebouwd onder de brug van Valenza
Tussen klonten teer en repen polytheen.
Ze zijn hogerop gezeild, voorbij Casale en Chivasso,
Weg van de zee, verlokt door onze overvloed.
Nu zweven zij rusteloos boven Settimo Torinese:
Het verleden vergetend, doorsnuffelen zij ons afval.

9 april 1979

Arachne

Ik weef wel weer een ander web,
Stil maar. Mijn geduld is lang, mijn geest kort,
Acht poten heb ik, en honderd ogen,
Maar wel duizend borsten om mee te spinnen,
En van vasten hou ik niet,
Ik hou van muggen en van mannetjes.
Ik zal vier dagen rusten, zeven,
Weggekropen in mijn schuilplaats,
Totdat ik voel dat mijn buik zwanger is
Van degelijk glanzend kleverig draad,
Dan weef ik weer een ander web, gelijk
Aan dat wat jij, voorbijganger, hebt stukgescheurd,
Gelijk aan het ontwerp dat op de mini-band
Van mijn geheugen staat geprent.
Ik ga dan zitten in het middelpunt
En wacht tot er een mannetje komt,
Om - argwanend maar dronken van lust -
Tegelijk mijn maag en mijn moederschoot te vullen.

Woest en vlijtig, zodra het donker is,
Vlug vlug, knoop op knoop,
Weef ik wel weer een ander web.

29 oktober 1981

Oude mol

Is het zo gek? De hemel beviel me niet,
Dus heb ik verkozen alleen en in het donker te leven.
Ik heb mijn handen zo gemaakt om goed te kunnen graven,
Hol, gekromd, maar gevoelig en stevig.
Nu koers ik slapeloos
Onmerkbaar onder de weiden door,
Waar ik nooit kou of warmte voel
En ook geen wind, regen, dag, nacht of sneeuw
En waar ik geen ogen meer nodig heb.
Ik graaf en vind sappige wortels,
Knollen, verrot hout, zwamdraden,
En als een grote steen mij de weg verspert,
Trek ik er omheen, moeizaam maar zonder haast,
Want ik weet altijd waar ik heen wil.
Ik vind wormen, larven en salamanders,
Nu eens een truffel,
Dan weer een adder, prima maaltijd,
En schatten die ooit door iemand zijn begraven.
In vroeger tijden ging ik de vrouwtjes achterna,
En als ik er één hoorde krabben
Groef ik mij een weg naar haar toe:
Nu niet meer; komt dat voor, dan wijzig ik mijn route.
Maar bij nieuwe maan krijg ik de kriebels,
Dan spring ik soms voor mijn plezier tevoorschijn
En jaag de honden zo de stuipen op het lijf.

22 september 1982

De vlieg

Hier ben ik alleen: dit
Is een schoon ziekenhuis.
Ik ben de boodschapper.
Voor mij blijft geen deur gesloten:
Een raam is er altijd wel,
Een spleet, een sleutelgat.
Voedsel vind ik in overvloed,
Restjes van wie meer dan verzadigd is
En van wie niet langer eet.
Ik haal mijn voeding
Ook uit weggeworpen geneesmiddelen,

Want mij kan niets deren,
Alles voedt, versterkt en helpt mij;
Edele en onedele stoffen,
Bloed, bederf, en afval uit de keuken:
Ik zet alles om in vliegvermogen
Zo neem ik mijn taak ter harte.
Als laatste kus ik de verdroogde
Lippen der stervenden en gestorvenen.
Ik ben belangrijk. Mijn gezoem,
Eentonig, vervelend en zinloos
Herhaalt de enige boodschap van de wereld
Aan hen die de drempel overschrijden.
Ik ben de baas hier:
Als enige vrij, ongebonden en gezond.

31 augustus 1986

De dromedaris

Waartoe zoveel beklag, ruzies en oorlogen?
Jullie hoeven mij maar na te volgen.
Geen water? Ik kan zonder,
Als ik mijn adem maar niet verspil.
Geen voedsel? Ik put het uit mijn bult:
Wanneer de tijden gunstig lijken,
Laat er dan zelf maar eentje groeien.
En als mijn bult slap is
Heb ik aan een paar takken en stro genoeg;
Groen gras is wellust en ij delheid.
Heb ik een lelijke stem? Ik zwijg bijna altijd,
En als ik brul hoort niemand mij.
Ben ik lelijk? Aan mijn wijfje beval ik,
Die van ons letten op stevigheid
En geven de beste melk die er is;
Kom daar maar eens om bij die van jullie.
Ja, ik ben een slaaf, maar de woestijn is van mij:
Er is geen slaaf die niet een eigen rijk heeft.
Mijn rijk is de verlatenheid;
Het heeft geen grenzen.

24 november 1986

[Vertaling: Maarten Ascher en Reinier Speelman]

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Olaf J. de Landeil hoort tot de opmerkelijkste figuren in de Nederlandse bibliotheek. Ik zeg met opzet 'bibliotheek' en niet 'literatuur', want zo goed als zijn werk vertegenwoordigd is in de openbare leeszalen, zo onvindbaar is zijn naam in encyclopedieën en de letterkundige handboeken; daardoor blijven velen verstoken van de wetenschap dat achter dat enigszins Scandinavisch klinkende pseudoniem de naam Jan Bernard Wemmerslager van Sparwoude verborgen wordt. Opmerkelijk is hij met name vanwege de titels die hij voor zijn romans bedacht. Want *Het klooster van de lichtgroene paters* en *De gouden navelstreng, Met hermelijnstappen* en *De dief stelen* mogen op z'n minst opmerkelijk genoemd worden.

De boeken van De Landell, althans hun titels, zijn mij blijven boeien sinds ik daar als kind enkele exemplaren van in de boekenkast van mijn ouders zag staan. *Ave Eva* heb ik altijd gekunsteld gevonden en *De appels bloeien* valt in biologische onwaarschijnlijkheid in het niet bij *Het bloeien van de porseleinboom*. (Dat vormt, samen met *De kroon van de porseleinboom* en *De porseleinen spiegel*, de 'Porseleinboom-trilogie', die als ondertitel *Kroniek van het geslacht Tacoma van Oenstra en hun familiebezit, de porseleinfabriek, beschreven van 1842-1968* heeft.) Maar zelfs dat geheel, welhaast een novelle op zich, verbleekt bij De Landells zekerste greep: *De kantélen kantelen*. Verrassend maar wel gewaagd, anders en toch verwarrend.

Het is maar weinigen gegeven in hun titel onbegrijpelijkheid en uitnodiging te verenigen: *Dood weermiddel* (1976) van F.B. Hotz en *Zee geheel wit* (1984) van Dick Schouten horen tot de spaarzame voorbeelden uit de recente Nederlandse letteren.

De vraag is aan welke voorwaarden een titel hoort te voldoen. Moet hij de belangstelling van een potentiële lezer(es) zien te grijpen of moet hij allereerst de lading dekken? Moet hij in zo min mogelijk woorden de inhoud zo volledig mogelijk weergeven of kunnen boek en titel volstrekt los van elkaar staan?

Gerard Reve heeft zich over boektitels uitgesproken in enkele brieven aan Ab Visser. Die zijn, onder de beloftevolle noemer 'Hoe je het moet doen', verschenen in *Het Lieve Leven* (1974). In de brief van 7/8 maart 1972 noteert Reve, in reactie op Vissers aankondiging dat diens nieuwe boek *Wat moet ik ermee* zal heten,

> allerlei (...) terzake de deugdelijkheid & ondeugdelijkheid van boektitels. Een titel moet het boek als een symbool, of in ieder geval als een samenvatting, vertolken, maar die samenvattende vertolking moet degene die de titel ziet of leest of hoort lezen bovendien een aangename, tot kopen stimulerende gewaarwording geven. (...) Kijk, de schrijfster (of dichteres, of allebei, of geen van beide) Nel Noordzij, of misschien was het iemand anders, daar wil ik van af zijn, die publiceerde een boek of roman onder de titel: *Het kan me niet schelen*. Ik heb naderhand nooit meer van dat boek vernomen, behalve dat L.Th Lehmann het met niet meer dan drie woorden besprak: '*Mij ook niet*. (w.g.) L.Th Lehmann.' (...) Nu wil jij een boek noemen: *Wat Moet ik Ermede?* Maar als jij het al niet weet, hoe moet de lezer er dan uitkomen? Negatieve titels zijn verkeerd (...).

> Ik wil het nog veel sterker stellen: een slechte titel maakt het boek onleesbaar. Ik bedoel: je proeft wat op het menu staat, & niet wat er in werkelijkheid allemaal inzit. Een goed boek met een echt notoor slechte titel, dat wordt door die titel vrijwel ontoegankelijk. *De Avonden*, dat suggereert iets: wat zou je in die (vrije) tijd kunnen uitspoken? Maar *Werther Nieland*, dat koopt geen mens. *Op Weg Naar Het Einde* wederom wel, want de mensen denken op weg kom je van allerlei geils tegen, & kun je met je eigen of een ander zijn *einde* iets uitvreten. *Nader Tot U*, dat belooft ook een hoop. Wie is die *U?*

Nog een auteur met een weinig gelukkige hand van titels kiezen, is Theun de Vries (die door Reve, in een van die brieven aan Ab Visser,

wegens kritiek op de houding van Reves vader in de Tweede Wereldoorlog als 'een ekzematies reptiel' omschreven wordt). Tot zijn, laten we zeggen, gewaagder constructies horen *De dood kwam met muziek* en *Het motet voor de kardinaal, De gesprenkelde vogel, Het wolfsgetij, of Een leven van liefde, De vrouweneter* en *Het zondagsbed*. Maar de titel waarmee hij zelfs de beste vondsten van De Landell benadert, is *Sla de wolven, herder (roman uit de Babylonische voortijd)*.

Blijkbaar onderkende De Vries of - wat waarschijnlijker is - zijn uitgever het probleem, want *Moergrobben: een drieluik* werd omgedoopt tot het overigens nauwelijks verhelderender *Het raadselrijk: de roman van een schilder* en een roman over Vincent van Gogh met de pakkende titel *Ziet, een mens!* werd in het Van Goghjaar herdrukt als *Vincent in Den Haag*.

Doe uzelf een lol. Ga eens de planken van uw boekenkast langs en stel uw eigen top-vijf van vreselijke titels samen.

U zult nog verbaasd staan.

[Nummer 195]

Robert-Henk Zuidinga
'Ik vind aan alle uitersten iets aantrekkelijks'
In gesprek met Adriaan van Dis

> *Jarenlang sprak hij op de televisie met andere schrijvers, maar hij stopt met zijn programma Over het waarom daarvan en over zijn eigen schrijverschap komt hij nu eens zelf aan het woord. Dames en heren... hier is: Adriaan van Dis.*

Als ik Nathan Sid *en* Zilver *lees, denk ik: Wilde had gelijk toen hij zei* An unhappy childhood is a writer's goldmine. *Als die uitspraak niet al bestond, had jij hem kunnen bedenken.*

Ik heb een heel merkwaardige jeugd gehad. En hoe ouder ik word, hoe meer ik dat besef, maar daar moet ik maar op een andere manier vorm aan geven dan door een klagerig boek over mijn jeugd te schrijven.

Ik ben heel, heel veel geslagen als kind, door mijn vader. Daar kon hij niets aan doen, hij kwam uit een kamp, van de Sumatra-spoorweg, en hij kon eigenlijk alleen nog maar treiteren. En dat is die man niet eens kwalijk te nemen. Het zijn heel rare gebeurtenissen. Het heeft je beslist gevormd, en misvormd, en daar moet je dan maar mee leven. Maar het is wel iets dat heel sterk aanwezig is.

Het was een kille jeugd en ik heb daar een groot gevoel van eenzaamheid aan overgehouden. En dat gevoel van eenzaamheid heb ik nog. Dat gaat ook niet van me af. Niet dat die eenzaamheid beklagenswaardig is, dat is gewoon een staat van de ziel. Eenzaam maar niet alleen.

Komt daar ook je reisdrifi uit voort?

Ik ben een verwend kind, in die zin dat ik behoor tot de generatie voor wie de wereld openlag toen we 17, 18, 19 jaar oud waren. De tijd dat je voor een appel en een ei de wereld rond kon. Dus ik maakte de *grand tour* van de hippie-generatie: richting India, negen maanden weg voor fl. 1800,-. Maar ik ben nooit tot India gekomen, want in Afghanistan liep ik geheel leeg aan amoebe-dysenterie.

Hoe moeten we jou in de hippietijd voorstellen?

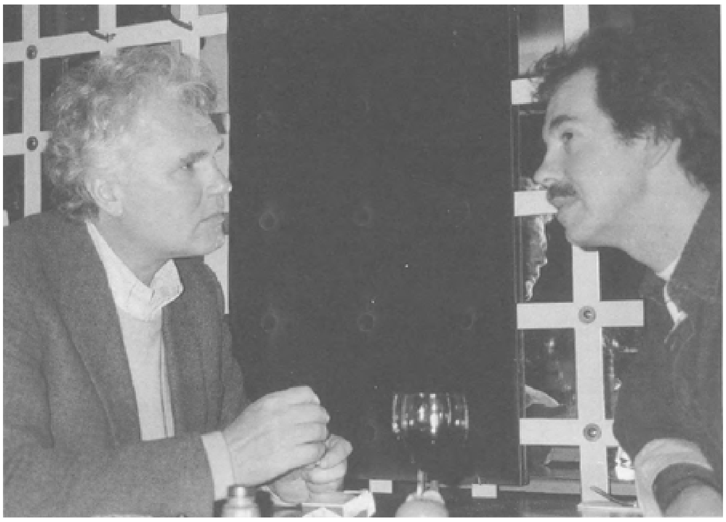
Als een kortgeknipt ventje. Niet met lang haar. Ik had namelijk maar één streven onderweg, dat was: me schoon houden. Ik zag veel mensen die met bonte broeken en een stukje perzisch kleed als stoplap op de knie door het land gingen, en ik vond dat toen al - en dat vind ik nog - niet erg getuigen van respect voor de mensen van de landen waar je komt. Die hebben een bepaald beeld (voor een deel een cliché) van hoe die buitenlander of westerling eruit moet zien. Er is een Turks spreekwoord - dat kende ik toen al -, dat luidt: 'lange haren, kleine hersens'. Ik vond dat er wat respect tegenover moest staan van schone nagels en een schoon overhemd, alleen al omdat je zomaar in vreemde culturen binnendrong en toch vaak gebruik maakte van de gastvrijheid van die mensen, want je kwam in dorpen waar niet één behoorlijke

herberg was en je werd altijd overal gehuisvest. Dus ik ging schrobbend en wassend door het land.

Je gaat toch niet op wereldreis om bij vreemde volken aan een beeld te voldoen dat zij hebben van westerlingen?

Neem nou bijvoorbeeld Afrika. Daar zijn de mensen over het algemeen vrij conservatief.

Dat is misschien een erfenis van het koloniale verleden, maar ze vinden het heel vervelend als daar witte mensen op blote voeten door de stad gaan. En als ze dat vervelend vinden, dan pas ik mij aan. Want als reiziger ben ik er niet om mijn stempel op hen te drukken maar, ik zou bijna zeggen, als een stampertje dat bevrucht wil worden, ga ik door een samenleving heen. Dat bevrucht worden kan door zoveel mogelijk vreemde invloeden op te doen, zoveel mogelijk te luisteren, zoveel mogelijk te begrijpen. Dus ook zo neutraal mogelijk te reizen. Zoals Simon Carmiggelt in Amsterdam altijd liep in een regenjas van Kreymborg en de meest nondescripte schoenen en broek en bril, en dus overal kon aanschuiven, zo reis ik ook. Ik zie er altijd heel onopvallend uit.



Robert-Henk Zuidinga in gesprek met Adriaan van Dis (foto: Koos Hageraats)

Ik ontmoette veel te veel reizigers die alleen maar geïnteresseerd waren in het feit dat ze in Katmandoe geweest waren, *stoned on one dollar a day*. Want vergeet niet, die reis, de *grand tour*, dat was natuurlijk voortdurend: dáár moet je slapen, dáár is het goedkoop. Dus iedereen ging naar de Pudding Shop in Istanboel. En als je daar zat, hoorde je weer dat je in Teheran in Amir Kabir, dat was een bepaalde volkswijk, zo goed kon slapen boven een bandenfabriek, want daar kostte het maar 50 cent per nacht. En zo had iedereen dezelfde adressen. Maar tegelijkertijd wilde je je van die meute onderscheiden, en dat was bij mij doordat ik gewoon wél naar de kapper ging. Heel betrekkelijk, hoor.

Kijk, ten eerste ging ik natuurlijk helemaal niet op reis om vreemde volken te ontmoeten. Ik ging op reis om weg te blijven, omdat ik hoogst ongelukkig was. ‘Dag vader, moeder, knekelhuis, ik keer nooit weerom.’ En ergens in den vreemde zou iemand een hand op mijn schouder leggen en zeggen: jongen, ik zie wat in jou,

en ik zou misschien wel een miljonair worden in India of een prinses trouwen of in Japan een zaak beginnen. Maar hier had ik het wel gezien. Ik studeerde Nederlands en wat moest ik doen? Gotisch! Wat moest ik doen? Zinnen ontleden! En boeken lezen? Ja, een verplichte lijst. Gruwelijk vond ik het.

> *'Ik studeerde Nederlands en wat moest ik doen? Gotisch! Wat moest ik doen? Zinnen ontleden! En boeken lezen? Ja, een verplichte lijst. Gruwelijk vond ik het'*

Was je daardoor zo ongelukkig, of was het exitentiëler?
Nee, het was existentiëler. Doordat ik in vreemde bedden belandde waar ik niet in wenste te belanden. En in een heel beschermd milieu ben opgegroeid, maar ook vond dat je niet lid mocht worden van een studentenvereniging, want dat was rechts en een student moest integreren in een stad. Hij moest zich niet onderscheiden als student - daar heb je het weer - en zodoende dacht ik dat ik maar in een cafe moest gaan staan. Dus stond ik elke dag in Hoppe jenever te drinken, terwijl ik uit een gezin kom waar alleen met Sinterklaas één glas bisschopswijn werd gedronken. Ik sloeg een beetje los. Ik ging een leven leiden dat ik niet wilde leiden. Ik dacht: ik moet elke dag naar dat cafe, anders hoor ik er niet meer bij. Toen heb ik op een keer heel snel besloten: ik ga weg. Op reis.

Welke gevolgen had dat besluit?
Dat is een waterscheiding in mijn leven geweest, omdat ik toen de smaak van het reizen te pakken kreeg en ook van het bewust zoeken naar eenzaamheid en van het elke dag opschrijven van je ervaringen en gedachten. Nou zal ik met dat dagboek niet veel doen, want het beschrijft helemaal niet wat ik gezien heb, het beschrijft alleen maar mijn zieletoestand. En dat kan zo nu en dan interessant zijn, maar niet als je dat negen maanden lang achter elkaar doet. Dat is misschien interessant voor een psychiater. Ik heb het altijd nog bewaard, maar het is een enòrm gezeur. Werkelijk waar. On- leesbaar! Er staat ook bij allerlei pagina's: *verboden te lezen*. Maar ik bewaar het natuurlijk wel. Ik koester het als iets aandoenlijks en misschien, ooit... Er is eigenlijk nog maar heel weinig geschreven over die grote reis, die door honderden, zo niet duizenden jonge mensen is gemaakt.

Ik ben toen gered doordat ik een jongen tegenkwam die al zeven jaar lang reisde. Ik zei: wat ga je nou doen? '*I want to go home. I want to have a wife and children.'* Toen dacht ik, nou ja, als dat je wijsheid is na zeven jaar reizen, dan ben je in ieder geval zeven jaar gered, want de meesten vallen al op hun achttiende in die kuil. En helemaal aan het eind van de reis, toen ik dun was en beeldschoon, want ik woog 80 kilo en ik was helemaal uitgepoept en bruin van de zon, kwam ik die jongen weer tegen, in de Pudding Shop. Ik zei tegen hem*: I thought you were going home*. Toen zei hij met een diepe zucht*: Yeah, and a long way around*. En toen wist ik: nu moet ik als een haas naar huis, want anders reis ik over een paar jaar nog. Want het kwam, die hand op de schouder. Toen ik in Teheran was, kon ik een baan krijgen, en wel op het Ministerie van Post: het alfabet uitleggen aan bestellers.

Ik spreek nu van het Latijnse alfabet. Aangezien die mensen in het Farsi schrijven, is dat heel belangrijk bij de poste restante, opdat de brief in het goede vakje komt. Toen dacht ik: dat moet ik niet doen, want dan schaar ik mij onder de dolenden.

En bovendien was er ook iets in-burgerlijks van ga nou maar gewoon naar huis, ga nou toch

maar afstuderen, dan kun je nog eens die reizen maken maar dan op een gerieflijke manier. Want je kunt drie maanden reizen, maar na vier maanden begin je al minder te absorberen. En na zes maanden denk je alleen nog maar: waar kan ik slapen? En als dan twaalf kilometer buiten de stad nog een prachtige mine ligt, ga je er niet meer heen. Ik ben langs Persepolis geweest, in het zuiden van Iran, maar ik heb niet de moeite genomen het te bekijken, want ik had al zo veel ruines gezien. En dat is toch een beetje zonde.

Wat hebben die reizen je per soldo opgeleverd?

Ik stop met mijn televisieprogramma, omdat ik op zoek ben naar een verdieping in mijzelf. Ik dacht weleens: ik heb nu een half jaar veel gelezen, 25 boeken die ik anders misschien niet zou lezen, en ik heb er heel veel omheen gelezen. Maar ik had in die vier maanden ook iets kunnen doen wat een bouwsteen had kunnen zijn voor waar je zelf mee bezig bent, die kleine dorpskerk die je in je leven probeert te bouwen met je geschriften en je gedachten. Of een kathedraal, maar uiteindelijk blijkt het dan een dorpskerk te zijn (Maar op het moment dat je hem bouwt denk je dat je iets maakt wat nooit eerder gebouwd is, anders krijg je geen letter op papier). En toen dacht ik: ik ben heel sterk betrokken bij Zuid-Afrika. Het leven in een gekleurde samenleving boeit me, dat heeft me van kinds af aan geboeid. Ik ben opgegroeid in een multi-cultureel gezin, met Indie en Nederland in een huis, en dat is tijdens die reizen heel sterk aangewakkerd: mijn interesse in vreemde culturen, mensen die in een zekere mate van ontworteldheid geraken. Ik zag halve continenten ontwaken, want in het zuiden van Turkije woonden de mensen nog in lemen dorpen, in het noorden van Afghanistan woonden ze voor een deel nog in holen in de rotsen. En je zag tegelijkertijd de moderne steden ontstaan. De trek naar de stad, dat hele fenomeen vond ik zeer boeiend. De spanning tussen aan de ene kant het goede van de traditie en aan de andere kant het complexe van de moderne wereld. Die twee dingen speelden ook in het gezin waarin ik opgegroeid ben een rol. En daar heeft dat reizen meer mee te maken dan dat ik het zo spannend vind om naar een vreemd land te gaan en de mensen erover te vertellen.

Maar wat je erover vertelt is toch vooral een rei*sverhaal?*

Ik heb moeite met de vorm van het reisverhaal, omdat je aan de ene kant de waarheid moet vertellen en het een hypotheek bij de journalistiek heeft, en aan de andere kant het juist zo uitnodigt om dingen te herschikken, te veranderen. En dan moet je een zuiverder vorm kiezen. Ik heb twee reisverhalen geschreven, *In Ajrika* en *Het Beloofde Land*, maar het zijn voor mij meer dan reisverhalen en ik heb ook gebruik gemaakt van het instrumentarium van een romancier.

Adriaan van Dis op achttienjarige leeftijd, 'aan het eind van de reis'

Het Beloofde Land is eigenlijk een roman waarin ik verhaal over een oude geliefde die ik terugzie en met wie ik een reis maak, en daarin is de spanning tussen die oude geliefden voortdurend voelbaar. Maar tegelijk getuigt het boek van betrokkenheid, van zestien jaar haat-liefde met Zuid-Afrika. Zo heb ik er ook figuren in geplaatst die in die zestien jaar verhouding met dat land bij wijze van spreken naar boven zijn gekomen. Ze bestonden, voor een deel in de verbeelding, voor een deel in de werkelijkheid. De ergste dingen zijn waar, maar er zijn ook dingen gecreëerd. Maar omdat het in eerste instantie voor een krant geschreven is, ben je natuurlijk toch voorzichtig: de krant verwacht de waarheid van de journalist en het boek geeft de vrijheid van de romancier.

Met *In Afrika* was dat voor een deel ook zo, zij het minder; dat is veel meer een journalistiek boek geworden, omdat die oorlog daar zo gruwelijk is dat het me zo veel verontwaardiging gaf dat ik het niet anders dan zó kon opschrijven.

Met mijn nieuwe boek, dat zich in Botswana afspeelt, heb ik de indruk dat ik het reisverhaal verlaat. Ik ben ook helemaal niet zo'n reiziger. Ik ga wel naar vreemde landen toe, maar alleen omdat het me brengt in die samenval van culturen, van het traditionele en het nieuwe. Dat inspireert me. Dat houdt me bezig. Dat heeft alles met vroeger te maken en dat zoek ik. Ik zoek voortdurend een soort houvast in de dingen die ik doe, ik probeer een lijn te volgen.

> *'Ik ga wel naar vreemde landen toe, maar alleen omdat het me brengt in die samenval van culturen, van het traditionele en het nieuwe. Dot inspireert me, Dat houdt me bezig.'*

Waar moet ik bij dat houvast aan denken?

Bijvoorbeeld dat ik me veel meer met Zuid-Afrika wil gaan bezighouden, op mijn manier. Misschien half-wetenschappelijk, half-literair, misschien ook op een wat meer essayistische manier. Ik heb een enorme passie voor dat rare land en voor wat daar gebeurt.

Waar komt die vandaan?

Het is een verantwoordelijkheid die je op je neemt: een vriend zat in de gevangenis, mensen konden niet meer zeggen wat ze wilden, zwarte mensen werd volledig burgerschap ontzegd. Ik had er, toen ik er niet meer in kon en steeds geconfronteerd werd met die rare gereformeerdheid van die mensen, ook een enorme hekel aan, maar ik kon het ook niet meer loslaten. Ik dacht: je hebt er kennis van genomen, je hebt eraan gesnoven en, zoals de Engelsen zeggen, *I've got it under my skin*. Ik ben me er steeds meer voor gaan interesseren. Ik dacht: het is ook een land waar alle problemen in grote mate verhevigd worden waar wij in Europa in de toekomst mee te maken krijgen. En door me ermee bezig te houden, houd ik me ook bezig met de toekomst van mijn eigen land. Want iedereen weet dat over veertig, vijftig jaar de helft van de kinderen in Nederland kinderen zullen zijn die niet een traditioneel Nederlandse achtergrond hebben. Dat is gewoon een feit. En dat is ontzettend interessant. Dat betekent dat een heleboel dingen die wij als vanzelfsprekend aanvaarden niet meer vanzelfsprekend zullen zijn. Daar houd ik me mee bezig.

Ik zou natuurlijk, als ik vijftig jaar geleden geboren was, naar Indie zijn gegaan. Dan had ik Indisch Recht gestudeerd en zat ik nu ergens mooi op een plantage over

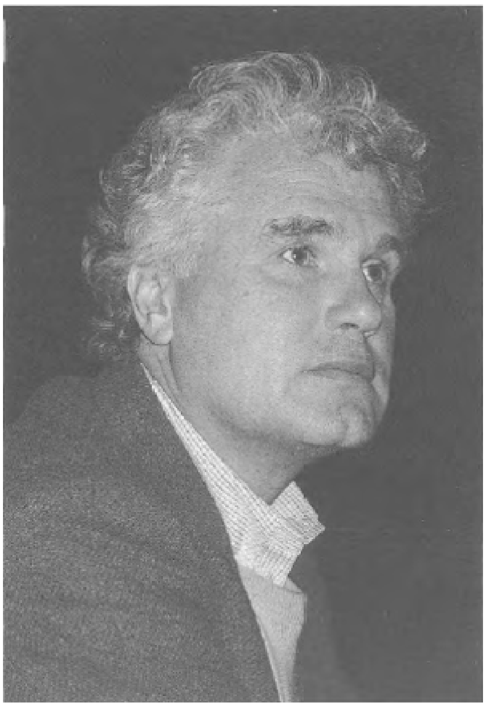
een berg uit te kijken. Maar die tijd is voorbij en dus heb ik mij een nieuwe kolonie gevonden, een kolonie van de ziel. En dat is Zuid-Afrika. Zonder koloniaal te zijn, natuurlijk, maar juist

door me te verdiepen in die nieuwe samenleving.

Die belangstelling stamt al van veel eerder, want toen je aan je wereldreis begon studeerde je Nederlands, maar je bent afgestudeerd in het Zuidafrikaans.

Die hele studie Nederlands was een volkomen vergissing. Maar ja, wat moest ik? Ik moest iets studeren waar geen wiskunde in zat - ik had HBS-A ik was goed in Nederlands en ik las graag gedichten. Dus ging ik Nederlands studeren. Maar ik had natuurlijk iets willen doen met verre, vreemde culturen, ik had antropologie moeten gaan studeren. Maar ik had gehoord dat je daar ook een tentamen statistiek voor moest doen en dat leek me heel eng. En dus probeerde ik al spoedig nadat ik mijn kandidaats Nederlands had, er een wending aan te geven en toch dat exotische in het Nederlands te zoeken. Dat was dan het Zuidafrikaans. Alleen bleek dat exotische voor een deel weer Staphorst in de Tropen te zijn.

Ik vind het spannend wanneer vanzelfsprekendheden ter discussie gesteld worden en ik vind het spannend om te zien hoe Europa en Afrika samengaan - omdat het inderdaad niet makkelijk is, omdat het zeer verschillende culturen zijn. Wij hebben wel het idee dat wij van elke andere cultuur kunnen onderzoeken wat er verloren is gegaan of wat er interessant aan is, maar we hebben het nooit vanzelfsprekend gevonden dat die culturen ons ook kunnen onderzoeken. En dat we dus bereid zijn te luisteren naar hun visie op ons. En dat gebeurt in Zuid-Afrika.



Dat laten wij nog helemaal niet toe. En die eenzijdigheid vind ik zo merkwaardig. Wij gaan bestuderen hoe Turken en Marokkanen hier wonen, maar er is nog nooit een Marokkaanse socioloog geweest die gaat kijken hoe Nederlanders wonen en die bijvoorbeeld zegt: dít is interessant, maar dàt wijs ik af. Zoals de Japanners in de negentiende eeuw missies stuurden naar Nederland om te kijken hoe het moderniseringsproces in Europa zich voltrok en dat gebruikten in hun land, zo zouden de Derde Wereldlanden nu ook hier naartoe moeten komen om te kijken: wat willen we gebruiken en wat niet?

In Zuid-Afrika gebeurt dat wel, daar is die wisselwerking heel sterk. Daar kun je als blanke niet meer zeggen: dit vind ik, dat is onze cultuur en je moet maar Shakespeare lezen. Dat kun je niet zeggen als je maar met z'n 6 of 7 miljoen bent tegenover 20 miljoen zwarten. Nou, die spanning vind ik interessant. En die spanning om tot de ontdekking te komen dat de dingen anders in elkaar zitten, vond ik ook interessant tijdens het reizen.

Was dat reis-dagboek het eerste wat je schreef?

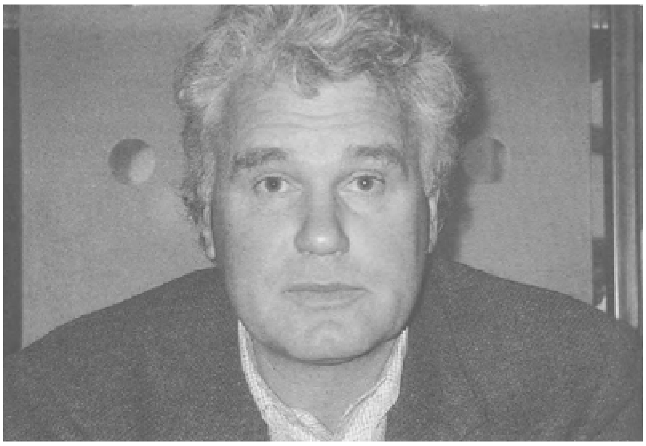
Nee, ik heb natuurlijk, zoals haast iedereen, in de schoolkrant geschreven, ik ben hoofdredacteur van een schoolkrant geweest. Ik heb op de Outward Bound School gezeten, in Zeeland. Dat is een soort verkapte commando-opleiding die je moet volgen om meer man te worden, en die in *Zilver* terugkomt. Een heel strenge school. Dat heb ik zelf gedaan. Omdat ik opgevoed ben in een gezin met drie vrouwen en een moeder, vanaf mijn twaalfde zonder vader, was ik bang dat ik te vrouwelijk werd. En ik hoefde niet in militaire dienst, omdat ik geestelijk niet geschikt leek voor de moderne wijze van oorlogvoeren. Kijk, een bajonet in de

buik prikken, geen enkel probleem, maar op een knop drukken en 300 kilometer verder een projectiel tot ontploffing brengen, dat kan ik geestelijk duidelijk niet aan. Dus ik dacht: weet je wat, dan ga ik in een soort vervangende dienstplicht, dat was de Outward Bound School. En daar kwam ik al spoedig tot de ontdekking dat ik er helemaal niet voor deugde om twaalf meter in de lucht te klimmen en me dan aan een touw naar beneden te laten zeilen of door meters buis te kruipen terwijl er maar geen licht aan de andere kant te zien is. En elke morgen om vijf uur op en dan een veldloop.

Toen heb ik daar een schoolkrant opgericht, *De Blaer*. Dat was dus ook een manier om je zwakte te compenseren in waar je kracht ligt. Ik had al heel gauw door: als je, zoals ik, altijd als laatste gekozen wordt met gymnastiek, dan moet je het maar met het woord doen. En dat kan mondeling zijn, als grappenmaker, of met de pen. Ik heb dus altijd al in schoolkranten geschreven. Maar altijd rijmpjes. Rijmpjes en liedjes. Ik heb namelijk maar één talent, en dat is dat ik kan rijmen. Ik zeg niet dat ik wat te rijmen heb, maar er zit een soort draadverbinding in mijn hoofd waardoor ik in rijm kan praten. Als ik helemaal misluk, kan ik altijd nog als een Willy Alfredo het land in gaan. Ik kan in rijm praten, zingen, alles. Roept u maar.

Het heeft welbeschouwd heel lang geduurd voor je in boekvorm ging publiceren.

Ik vind nog dat het heel lang duurt. Maar dat heeft te maken met grote onzekerheid en natuurlijk ook met het feit dat ik veel van mijn energie voortdurend in andere dingen stopte. Lang voordat ik op de televisie kwam, lag er al het verzoek van een uitgever om iets te doen met die Nathan Sid-verhalen. En toen heb ik me er maar helemaal aan overgegeven. Mijn uitgever gaf *Nathan Sid* uit in een eerste druk van 750 exemplaren, en daar werd heel aardig en gunstig op gereageerd. Dat heeft mij een zekere durf gegeven. Ik deed het niet eens zozeer met de gedachte dat anderen het zouden moeten lezen, want ik had helemaal geen hoge pet van mezelf op, maar meer uit een natuurlijke behoefte om me te uiten. Zoals zo veel mensen schrijven uit een natuurlijke behoefte. En het publiek vond ik wel op een andere manier. Ik ben altijd een opvallende student geweest, ik heb toneelgespeeld, ik heb raar gedaan, men wist heus wel wie ik was. En een neiging om me te manifesteren heb ik ook altijd gekend. Ja, veel liefde tekortgekomen, hè.



Onzekerheid waarover?

Ik ben altijd heel onzeker geweest over mijn intellectuele capaciteiten, om maar wat te noemen. Misschien een minderwaardigheidscomplex: het enige jongetje in

de zesde klas dat niet naar de middelbare school ging. Ik was nog te jong en te speels en moest daarom eerst naar de ulo. Dat maakt je onzeker. En de jongste in een gezin waar je niet erg de indruk had dat er naar je stem geluisterd werd, dat maakt je ook onzeker. Dat zijn dingen die groeien. Ik heb onlangs voor het eerst een lezing gehouden waar ik heel serieus aan gewerkt heb, met 40 of 50 voetnoten. Eerder heb ik dat nooit gedaan, ben ik er altijd met een zekere huiver omheen gelopen met de gedachte dat ik geen essayist was. Ben ik misschien ook niet, maar ik heb wel dingen te zeggen. Dat moet ik nu

maar eens doen, die schroom moet ik maar overwinnen.

In die zin ben ik een absolute laatbloeier. Je hebt mensen die op hun negentiende al een essay schrijven, maar ik stond op mijn negentiende te zingen, te dansen, te springen. Ik heb jarenlang mijn hele leven in dienst van de erotiek gesteld, alleen maar rondgevreeën. Maar die energie bundelt zich nu langzamerhand achter mijn schrijftafel. Er is maar een pen, en da's een vulpen.

> *'Ik moet schrijven om ervoor te zorgen dat ik een fatsoenlijk en rechtschapen leven leid, want anders eindig ik misschien wel als bordenwasser in een bordeel in Hamburg.'*

Ik bespeur dat die onzekerheid er nog steeds is.

Ja, een mens hangt van onzekerheden aan elkaar. Ik heb ook nooit het gevoel - wat sommige mensen wel eens denken -, omdat je op de televisie bent en met beroemde mensen mag praten, zelf arrivé te zijn. Elke dag weet ik dat ik er heel hard voor moet werken. En voor elk televisieprogramma doe ik examen. En ik wèrk ook hard. Ik ben een heel plichtsgetrouw, braaf jongetje. En dat het voor de mensen aan de buitenkant lijkt dat het me allemaal aanwaait, vind ik prima. Dat moeten ze vooral denken.

Je meeste boeken verkopen meer dan 100.000 exemplaren, dat is voor Nederlandse maatstaven ongebruikelijk hoog.

Dat is prachtig. Daar ben ik ook heel blij mee.

Wat wil je dan bereikt hebben om die onzekerheid kwijt te raken?

Ik ga een grote roman schrijven. Daar ben ik nou helemaal vol van. En nog eens. En nog eens. Tot je op een gegeven moment bij de kern komt van wat je eigenlijk wil beweren. Maar dat is een lange weg. En daar kun je dan wel ontzettend hard over toeteren: nu ga ik gewoon lekker veel schrijven en me afzonderen achter mijn schrijftafeltje. Maar ik ben daar wel onzeker over, want voor je het weet val je in een soort ledigheid of luiheid of raak je aan de drank.

Ik heb net een toneelstuk geschreven over een tassenvrouwtje, maar dat gaat gewoon over mij, dat ik als de dood ben dat er morgen een draad breekt in mijn hoofd - je snuit je neus te hard - en je hebt er plotseling geen zin meer in. En je loopt met zeven plastic tassen door de stad. Dat is geen koketterie, dat is iets wezenlijks, waar ik veel aan denk.

Daar hoef ie niet eens je neus te hard voor te snuiten. Schrijven is toch al voor veel auteurs iets om de waanzin op afstand te houden.

Nou ja, waanzin, waanzin. Ik moet schrijven om ervoor te zorgen dat ik een fatsoenlijk en rechtschapen leven leid, want anders eindig ik misschien wel als bordenwasser in een bordeel in Hamburg.

Maarten 't Hart is na vele prachtige boeken toch een jurk gaan aantrekken. Maar daarvóór heeft hij eens een heel mooi stuk geschreven naar aanleiding van *The Club*, een toneelstuk waarin vrouwen mannenrollen spelen, dat uitkwam in een blad voor het Holland Festival en dat hij niet onder zijn eigen naam schreef. Hij zei daarin dat, als je de neiging tot travestie wilde onderdrukken, je dan wel heel erg hard moest

schrijven. En daar zit iets in. Als je de neiging tot ledigheid, tot hedonisme - en verder wil ik niet gaan - wil onderdrukken, dan moet je heel hard werken.

Daar kan ik me heel goed in vinden. Sinds ik schrijf, sinds ik hard werk, ben ik gelukkig. Wel gek, stápelgek, maar ik ben wel gelukkig. Vroeger was ik gek en òngelukkig. Toen zat ik bij psychiaters, zat ik in analyse. Ik fietste elke dag hetzelfde spoor naar die psychiater en stortte mijn hart uit. En het gebeurt nu nog wel eens: als ik in een verstrooide bui ben en ik fiets door Amsterdam, dan word ik wakker en sta voor de deur van mijn psychiater. Dan denk ik: ha, het hoeft niet meer. Maar zeven jaar lang heb ik dat spoor gefietst.

Dat was een heel orthodoxe analyse. Geweldig goed. Je wordt er absoluut niet minder gek van, maar als een boekhouder krijg je een soort overzicht en kun je je gekte in kolommen onderbrengen. Dan krijg je een sluitende gekte en daar valt heel goed mee te leven.

Je oeuvre is heel gemengd. Na Nathan Sid, *dat heel persoonlijk is*, *kwam* Casablanca, *verhalen die afstandelijker zijn. Je zit er zelf wel in, maar...*

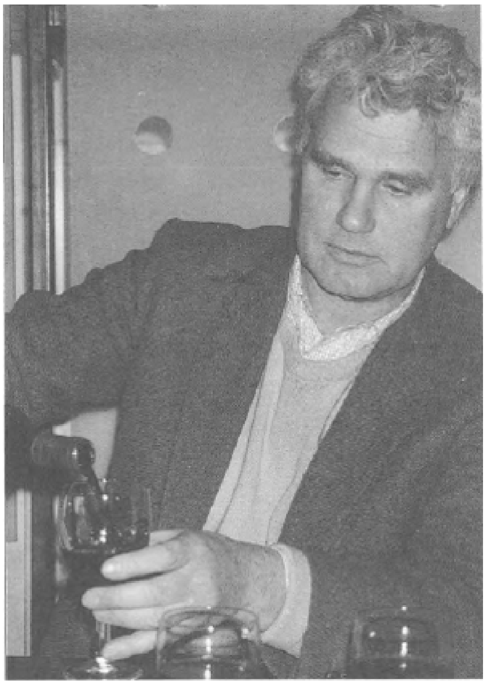
...Hans Warren heeft daar iets heel verstandigs over gezegd. Ik noemde mezelf buitenstaander, maar hij zei: die man is helemaal geen buitenstaander, die is er zo mee begaan en die scheert zó langs al die merkwaardige levens en die gektes, dat-ie maar net doet alsof-ie een buitenstaander is. Maar hij vereenzelvigt zich er veel sterker mee dan hij wil toegeven. En dat was een van de weinige keren dat ik van een kritiek vond: die man heeft volkomen gelijk. Want het was helemaal niet zo buitenstaanderig. Ik heb de zelfkant altijd heel spannend gevonden. Beschadigde, idiote mensen, die boeien me buitengewoon. Maar ik merkte ook dat het een beetje een romantische houding van een intellectueel is om in de ziel van gekken en wellustigen te kruipen.

Niettemin zul je het, hoop ik, met me eens zijn, *dat* Nathan Sid *goeddeels autobiografisch is...* ... Helemaal autobiografisch...

...en Casablanca een stuk minder. Een barbaar in China *was een reisverslag, gestyleerd, maar een reisverslag. En toen kwam* Zilver, *dat is zo mogelijk nòg persoonlijker dan* Nathan Sid.

Ja. Ik kom daarmee in elk geval heel dicht bij mijn zieleleven. Niet bij een autobiografisch leven, van: dat is allemaal zo gebeurd.

Ik wilde een parabel schrijven voor jonge mensen. Dat boek is in Nederland gemengd ontvangen, maar het is wel een heimelijke bestseller, doordat het ontzettend veel wordt gelezen door jonge mensen tussen de veertien en zestien jaar. Ik krijg daar veel brieven over. En zelf heb ik het gevoel: het is een boek dat als ik zeventig ben ook nog gelezen wordt.



Omdat het om heel constante gevoelens gaat: de ontwaking van een lichaam, de vanzelfsprekendheid van die verschrikkelijk verwarrende seksualiteit, de klasseverschillen, die altijd ontkend worden in Nederland maar die heel sterk zijn. En zeker als je, zoals ik, in 't Gooi bent opgegroeid, waar je echt wordt gekeurd op de naam van de straat, of je aan de juiste kant van het spoor woont en of je wel de goede soort schoenen draagt. Al die onzekerheden van een kind heb ik daarin proberen te verwoorden en van dat boek houd ik ook heel veel.

Wat doe je met die brieven?

Die beantwoord ik. Ik had dat ook wel, toen ik als jongetje boeken las waarin de erotiek een

rol speelde. Toen ik Van het Reve las, *Nader tot U*, wou ik hem eigenlijk een brief schrijven: god, meneer Van het Reve, misschien denk ik er wel net zo over als u, zou ik eens met u naar bed mogen, want dan weet ik hoe het is. Dat soort brieven krijg ik ook wel eens.

Hetzelfde had ik met *Ik Jan Cremer*, wat voor mij ook een erotische bijbel van de eerste orde was en die mij ook veel opwinding in de slaap bezorgde. Dan dacht ik: als ik nou eens van Jan Cremer zou leren hoe je een meisje versiert, dan komt het allemaal goed. En zo schrijven jongens en meisjes mij vol schroom over het feit dat zij ook niet weten waar ze aan toe zijn. Maar ik houd een heel vaderlijke afstand.

Meer brieven van jongens dan van meisjes?

Ja, misschien bij *Zilver* iets meer van jongens. En ook veel brieven van meisjes die over mij gedroomd hebben en denken dat ik in een heel vuil huis woon en dat niemand de afwas doet. Ze hebben een clichébeeld, of een fantasiebeeld, over een eenzame vrijgezel die niet voor zichzelf kan zorgen en dan willen ze de afwas komen doen. Als een fee.

> *'Als ik iets schrijf, heb ik heel sterk de neiging om ook meteen te gaan leven in dat boek en bijna te denken dat het zo is.'*

Maar dan wel een fee met nestdrang.

Ja, die fee blijkt gewoon Mien Kraakhelder te heten.

Zilver was voor mij ook een heel belangrijk boek, omdat het een poging was om het zuivere van mezelf te hervinden. En daarom spreekt het misschien kinderen van veertien en vijftien aan, terwijl het de gedachtenwereld is van een volwassen man, die eigenlijk nog steeds zo over de dingen denkt. Ik vind diep in mijn hart dat je alleen maar zoent met iemand als je weet dat je daarmee gaat trouwen. Diep in mijn hart. Dat kan dan een tragisch standpunt zijn, maar het verlangen naar zuiverheid in de liefde, dat ken ik heel sterk.

Toch is het meest persoonlijke wat ik heb geschreven niet *Zilver* maar het toneelstuk *Tropenjaren*.

Waarom?

Omdat ik daarin heel eerlijk heb opgeschreven hoe ik over dingen denk. En misschien is het ook een hoofdstuk afsluiten van een manier van denken, misschien had ik dat opschrijven nodig om een punt achter iets te zetten. Het is in ieder geval een *cri de coeur*. Maar vergeet niet, als ik iets schrijf - dat zal iedereen wel hebben -, heb ik heel sterk de neiging om ook meteen te gaan leven in dat boek en bijna te denken dat het zo is. Daar hebben meer mensen last van. In elk geval heb ik het met enorm veel inzet geschreven en heb ik er daardoor een soort liefdesverhouding mee.

Het is een veel gespeeld stuk in het amateurtoneel. Ik heb ook een ander toneelstuk geschreven, *Een uur in de wind*, maar dat is volstrekt mislukt. Die beide stukken zijn gezamenlijk gespeeld, dat was voor de Theater Unie het grootste kassucces dat ze ooit hebben gehad. Maar het was geen artistiek succes, zeker voor mij niet. Ik vond het gewoon niet goed. Maar ik heb er veel van geleerd en ik blijf gewoon doorgaan met toneel. Ik ben nu weer bezig aan iets. Maar het is heel moeilijk. Ik vind dialogen schrijven leuk, het kost me geen enkele moeite de mensen vier uur lang in dialoogvorm ten tonele te voeren, maar het vervelende is dat er, naar het schijnt, ook

een plot in een toneelstuk moet zitten, dat er iets moet gebeuren. En nog vervelender is dat er in drama juist met heel weinig woorden veel moet gebeuren, terwijl dat bij mij juist andersom is.

Maar je moet ook dingen leren, je moet voortdurend be-reid zijn op je bek te vallen. Daarom bewonder ik schrijvers als Hugo Claus zo. Dat is

voor mij echt het grote voorbeeld, die heeft fantastische dingen geschreven. Dat is een schrijver die gewoon elke dag schrijft, waar ook kaf onder zit, en die bereid is soms te falen. Dat kan ook niet anders, je kunt niet verwachten dat alles even goed is. Maar omdat ik op de televisie ben, komt alles wat ik doe meteen zo in de publiciteit terecht en daarom is het goed nu eens op te houden met televisie en sommige dingen eens in de schaduw uit te proberen.

In boeverre houdt de zelfkant je nog bezig?
Niet meer. Dat is helemaal voorbij.

Sinds je Tropenjaren *geschreven hebt?*
Ja. Dat was een afsluiting. Maar het is een soort romantiek en een fascinatie die ik nog steeds wel heb. Mensen die zich helemaal laten gaan, die geen grens stellen in hun leven, dat boeit me wel. Dat kan zijn dat je in de wellust vervalt, of in de drank, of overeten, dat vind ik spannend om te zien. Ik vind aan alle uitersten iets aantrekkelijks. Ik voel me net zo goed aangetrokken tot kloosterlingen als tot pooiers. Beiden geven zich over aan een teveel, of aan een te weinig. Misschien werk ik nu 'te hard' dat is dan een ander uiterste, maar daar voel ik me nu een tijdje wel bij.

Een boek als *Casablanca*, dat was op allerlei manieren een afscheiding, het zijn stukjes uit de krant, het zijn probeersels, het zijn aanzetten tot verhalen, tot iets groters. Zo wil ik niet meer schrijven. Maar omdat ik iemand ben met veel energie en met een aantal mogelijkheden, kost het me enorme moeite me te concentreren op een enkelvoudig ding. Ik kan op de televisie verschijnen, ik kan voor de radio praten, ik kan goed een verslag voor een krant schrijven, ik kan een mooi kort verhaal maken, ik kan toneelspelen, ik kan misschien wel, als ik maar flink doorwerk, toneel schrijven. Op een gegeven moment moet je je op een ding concentreren. Ik ben ontzettend jaloers op mensen die voor dat ene hebben gekozen. Ik moet terug

naar de eenvoud om mij te concentreren op dat ene, en dat is schrijven.

Je beoefent veel genres: verhaal, roman, toneel, reisverslag vers, liedjestekst. Heb je een voorkeur voor een genre?

Nee, dat komt uit de materie voort. Kijk, je hebt twee dingen, je hebt het werkelijke leven en je hebt de schrijftafel. En over het algemeen leidt de schrijftafel tot literatuur en leidt het werkelijke leven tot het reisverhaal, de journalistiek. En ik voel mij sterk aan-getrokken tot de impulsen van het werkelijke leven in wat ik schrijf. Meer dan tot wat de klassieke roman wordt genoemd: *boy meets girl* - en dan alle ingewikkeldheden die daar omheen zitten.

Ik vind het belangrijk dat mijn werk in een sociale bedding zit, dat de geest van de tijd erin zit en dat de conflicten van de tijd er een rol in spelen. Die inspiratie vind ik op een reis, zònder dat ik daar duidelijk het karakter van een reisverhaal aan wil geven. Maar ik kan me voorstellen dat ik bijvoorbeeld ooit een boek zal schrijven dat zich afspeelt in het milieu van Nederlandse immigranten in Pretoria. Ik noem maar wat. Zo'n soort bijna cultureel-antropologische bedding is iets wat mij voedt en interesseert. Zodat ik toch als buitenstaander - of deelnemer - in een ander milieu kan treden. Dat vind ik bij het schrijven spannend. Dat zou je een terrein kunnen noemen waarop ik mij thuisvoel.

Merk je dat je bekendheid als tv-persoon storende invloed heeft?

Nee. Maar iedereen moest er erg aan wennen - de kritiek ook - dat iemand die op de televisie verschijnt ook kan schrijven. En niet zomaar een omhooggevallen Jos Brink is.

Die schrijft ook.

Maar anders. Zoals mensen weten dat een controlerend geneesheer kan schrijven en een man met een baan bij de Shell, of een wetenschappelijk medewerker aan de Universiteit, zo kan ook iemand die zo nu en dan op de televisie verschijnt, daarnaast schrijven.

> *'... verbazing van lezers die denken dat ik altijd in een grijs flanel pak of in een zwart pak en een fleurig overhemd en een fraaie das door het leven ga, terwijl ik die natuurlijk alleen maar één keer in de twee weken draag, namelijk als ik op de televisie ben. En verder ben ik die man niet!'*

Probleem wordt echter als je als schrijver rekening zou gaan houden met een eventueel tv-publiek. Maar dat doe ik niet. Dat verbied ik mezelf. Dat noem ik dan 'het afpellen van een ui', wanneer ik weer met schrijven begin, om mijn kleine ik te hervinden.

Ik weet wel dat ik voortdurend word geconfronteerd met verbazing van lezers die denken dat ik altijd in een grijs flanel pak of in een zwart pak en een fleurig overhemd en een fraaie das door het leven ga, terwijl ik die natuurlijk alleen maar één keer in de twee weken draag, namelijk als ik op de televisie ben. En verder ben ik die man niet! Ik ben wel een Nieuwsgierig Aagje en ik heb een zekere precieuze

manier van praten, maar zo schrijf ik nog niet. Dat is een andere man. En dat is eigenlijk meer het probleem van de mensen die mij zo zien dan van mijzelf.

Hetgeen niet wegneemt dat ik wel voel dat het een moeilijke combinatie is, televisie maken èn schrijven, en dat het je zuiverheid in gevaar zou kùnnen brengen, zodat ik ten slotte dacht: ik trek me nu maar eens een tijdje terug. Maar er zit iets oneerlijk in dat ik het dáárom zou moeten doen.

Aan de ene kant weet ik natuurlijk dat ik meer verkoop doordat ik op de televisie ben. Dan kun je zeggen: nou, maak daar gebruik van. Maar ik ben ook een calvinist. En tegelijkertijd geloof ik in het idee dat de roeping zo absoluut moet zijn dat je er niet al te veel naast moet doen.

Over het algemeen heeft de kritiek redelijk geleerd het uit elkaar te houden. In de provincial pers word ik niet door de RTV-redactie besproken maar gewoon door de literaire criticus van een krant.

Dat afpellen van die ui, hoe gaat dat? Gooi je de eerste vijf, zes versies weg, als vingeroefeningen?

Nee, dat is heel raar, ik ben niet een man die in versies schrijft. Als er versies zijn, zijn het er hooguit twee. De eerste is een soort *stream of consciousness*, heel snel opgetypt of tegenwoordig heel snel op de tekstverwerker: een brei van proza dat ik dan later links naast me leg en waar ik bij wijze van spreken met de hand de zinnen uit haal die bruikbaar zijn. En eigenlijk is dan die handgeschreven versie al de definitieve versie, daar verander ik niets meer aan.

Maar die ontstaat niet snel, dat gaat in horten en stoten. Daar heb ik een heel burgerlijke afspraak over gemaakt. Bijvoorbeeld de eerste weken zeg ik: elke dag een velletje. En als het af is, mag je buiten spelen. Soms is het om elf uur 's morgens al af, nou, dan sta ik om vijf over elf buiten, korte broek aan. Maar soms is pas 's avonds om half twaalf dat eerste velletje af. Dan zit ik ook zonder schroom 12 uur, 14 uur achter mijn bureau. En soms gaat het zo goed, dan doe ik er twee. Maar dan, heb ik helaas ontdekt, doe ik de volgende dag niks. Dan lukt het niet.

Dat bouw ik op. Na drie weken zeg ik: drie velletjes per dag. En uiteindelijk zit ik dan op vier vellen per dag. Dan type ik het uit en daar gooi ik de helft van weg. Dan denk ik, dat heb ik eigenlijk al kernachtig genoeg gezegd. Ik kan het nog wel eens herhalen maar dat lijkt me niet nodig. Dat is een vrij dodelijke eigenschap: mijn boeken zijn zo dun omdat ik zo goed doorstreep, zeg ik altijd maar.

Tekstverwerkers hebben een funeste invloed. Dan schrijf je heel dikke boeken. Het ziet er allemaal zo mooi opgemaakt uit en dan denk je al gauw: het kan wel. Maar met de hand, dan streep je wat makkelijker. Harry Mulisch zei altijd dat je met de hand moest schrijven omdat je dan de zuivere stijl krijgt. Die heeft nu voor het eerst een tekstverwerker gebruikt en schrijft meteen een boek van 600, 700 bladzijden.

Moet je voortdurend met die calvinist in onderhandeling?

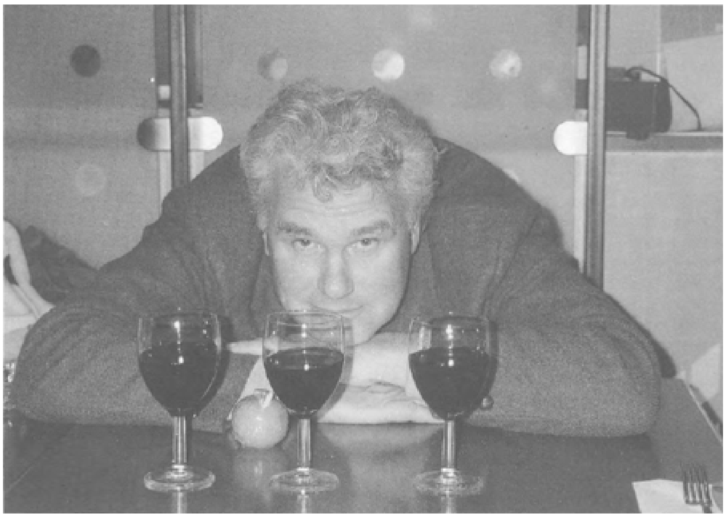
Je kunt het de calvinist noemen, maar ook de boekhouder. Ik leef ervan. Ik kan me niet permitteren twee maanden uit mijn neus te peuteren. Dus op een gegeven moment wordt er gewoon gezegd: Van Dis, je hebt jezelf de gelegenheid gegeven te schrijven en je hebt tot je vijftigste de tijd. En als je er niks van bakt, dan moet je iets anders gaan doen. Dan moet je maar voorzitter van een of andere Kunstraad worden of zo, gewoon een luis in de pels, zoals er honderden zijn. Maar nu moet je

echt de tijd gebruiken. En dus wordt er niet geleuterd maar gewerkt. Zo simpel is het.

> *‘Misschien is op een keer de kracht, de energie op. Dan moet je iets anders doen. Dat vind ik helemaal geen gekke gedachte.’*

Als ik dan op mijn vijftigste de balans opmaak en moet zeggen: ja, zeven dunne boekjes en honderd dikke interviews, Van Dis, het is aardig maar het is niet bijzonder, dan zou ik daar consequenties aan moeten verbinden. Iedereen heeft als-ie 's morgens voor de Spiegel staat momenten van eerlijkheid en ik geloof dat het goed is om die pogingen van zelfanalyse met een zekere regelmaat te ondernemen. Je moet ontzettend oppassen dat je niet in een soort tevredenheid vervalt. Kijk, je schrijft zolang je wat te schrijven hebt, en als wat je schrijft niet meer voldoet aan het ideaal dat je je stelt, of onder het niveau blijft van wat het ooit geweest is, dan zou je er de consequentie aan moeten verbinden ermee op te houden.

Zoals een voetballer tien, vijftien jaar lang zijn beste krachten aan het voetbalspel geeft, zal hij later niet meer kunnen voetballen. Het zou helemaal niet zo gek zijn als sommige schrijvers zich daarmee zouden vergelijken. Misschien is op een keer de kracht, de energie op. Dan moet je iets anders doen. Dat vind ik helemaal geen gekke gedachte.



Een voetballer weet dat er eens een eind komt aan zijn vermogens, maar een schrijver wordt beter, ervarener, komt al schrijvend dichter bij de kern van wat hij wil zeggen.

Sommige wel, maar talloze dichters zijn níet beter geworden dan de eerste bundels die ze geschreven hebben. Andere vervallen in een eindeloze herhaling. En bij sommige schrijvers lag het hoogtepunt op hun veerstigste. Maar ja, Fontane is op z'n 67-ste eigenlijk begonnen met zijn grote werk.

Ik geloof dat er ook voor een literair schrijver een eindigheid aan zijn talent zit en het zou helemaal niet zo slecht zijn te zeggen: dat heb ik toen geschreven en ik hoop dat het een lange geldigheid heeft, maar nu vind ik dat het vuur eruit is.

Zou je er buiten kunnen, het schrijven?

Dit is nu heel flinke praat, hè. Maar ik hoop wel dat de wijsheid overwint. Dat de wijsheid het wint van de ijdelheid.

Adriaan van Dis
Groene smartlap

'Ik heb namelijk maar één talent, en dat is dat ik kan rijmen. (...) Als ik helemaal misluk, kan ik altijd nog als een Willy Alfredo het land in gaan. Ik kan in rijm praten, zingen, alles. Roept u maar.'

Waar is toch die horizon?
Ergens achter het beton
Waar is toch dat groene hart?
Asfalt maakte alles zwart
Waar komt dat lawaai vandaan?
Nederland, bulderbaan

We bouwen ons een ongeluk
Hak om die boom, alles stuk
We groeien dicht.
Reizen doen we ingeblikt
De stad verstikt,
De boel stort in, te slecht gebouwd.
Nederland, rommelland benauwd

Waar is nog een uitzicht zonder pijn?
Alsof we bang voor leegte zijn
Niets uit mijn jeugd is nog bewaard
De kust gemoerd, geen plein gespaard
Dag oude boerderij, dag smal kronkelpad
Nu recht en plat
Kan niemand dan iets moois laten staan?
Ik hou van Holland
Met een traan

Groene groene smart, om
Het groene groene hart

Ik wil langs lege duinen gaan
Nooit meer tussen auto's staan
Weiland zonder buitenwijk
Rivieren zonder hoge dijk
Gun me nog wat wildernis
Nederland bouwt aan zijn gevangenis

Wat overblijft zijn parken en veel muur
Grauwe huizen rijen en iedereen zuur
Geen bos waar je verdwalen kan
Meer tienbaans weg, of nog een beter plan:
De speeltuin mag naar de vuilnishoop
Nederland ligt in de uitverkoop

Waar is nog een uitzicht zonder pijn?
Alsof we bang voor leegte zijn
Niets uit mijn jeugd is nog bewaard
De kust gemoerd, geen plein gespaard
Dag oude boerderij, dag smal kronkelpad
Nu recht en plat
Is er dan nergens een stille plek?
Zo leef ik niet,
Zo word ik gek

Dit lied verscheen op de CD *Zing je moerstaal*, die 9 april 1992 uitkwam.

Daan Cartens
De groot-inquisiteur van de werkelijkheid

> *Nico Scheepmaker, geboren in Amsterdam op 13 november 1930, gestorven aan de gevolgen van een hartaanval tijdens het spelen van een tenniswedstrijd op 5 april 1990. Nico Scheepmaker, redactielid van het fameuze 'Mies en scène', auteur van* Het jonge vadersboek, *maar ook van* De paus? Daar krijg ik een kind van... *en* Rembrandt heeft nooit gevoetbald *(titels om jaloers op te worden), dichter van* De kip van Egypte, *maar ook van* Hopper's Holland *en* Het rijmt, dat scheelt *Nico Scheepmaker, voor kortere of langere tijd columnist van Het Parool, de Volkskrant, maar ook van het Hollands Weekblad en Weerklank en niet te vergeten dit blad, kortom: Scheepmaker, Nico, fenomeen!*

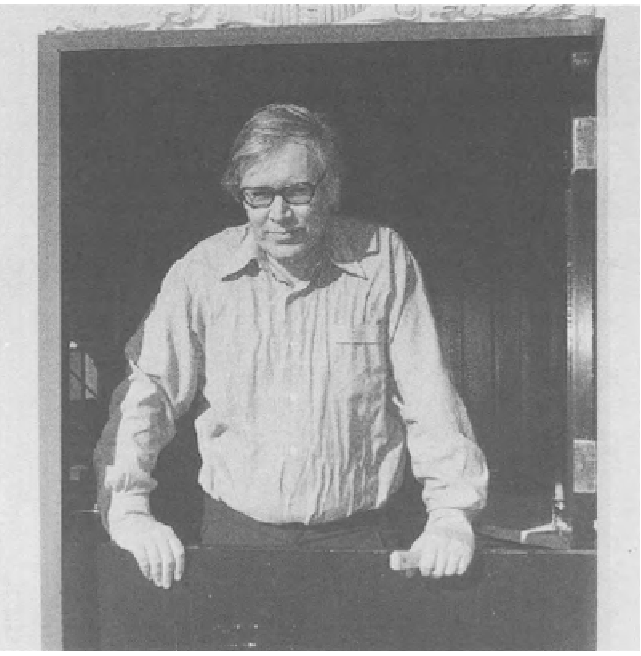
Die onvergetelijke stem, dat heldere, sonore brommen: 'Scheepmaker'. Volgde een vraag of Nico misschien nog die week een stukje kon maken over de verfilming van *De naam van de roos*, of de AKO-genomineerden, of de laatste aanval van W.F. Hermans op Piet Grijs. Dat kon, dat kon altijd. Een paar dagen later lag er een keurige uitdraai met maar enkele doorhalingen op m'n bureau. Nico was stipt en precies, menige redactie kon onverminderd op hem rekenen. Z'n produktie aan artikelen, columns, interviews, gedichten, maar zeker ook aan boeken is fabelachtig.

> Wanneer je alles wat Nico Scheepmaker heeft geschreven, in alle exemplaren waarin het is afgedrukt, uiteen zou knippen en weer aan elkaar zou plakken tot één lange zin, dan zou die zin tweeduizend maal om de aarde kunnen worden gewikkeld,

schrijft vriend en bloemlezer Tim Krabbé in z'n inleiding van Nico Scheepmakers *Over alles*, de recent verschenen postume bloemlezing uit zijn werk. Die regel was ongetwijfeld door Scheepmaker met instemming begroet. Nico was, als oudste zoon van een boekhouder, dol op cijferen. Hoe vaak was een voetballer tijdens een wedstrijd aan de bal, hoe vaak deed hij er iets goeds of nuttigs mee, hoe vaak iets twijfelachtigs of slechts? Nico turfde, vermomd als Ivo Vettewinkel, en corrigeerde verslaggevers die een bepaalde speler 'behoorlijk slecht' of 'wel goed' vonden spelen. Hij had het zwart op wit, hij had geteld.

Dat tellen betrof niet alleen voetballen of een andere sport. Met een doorzettingsvermogen dat bewondering afdwong belde Scheepmaker net zo lang met alle betrokkenen totdat hij wist hoeveel schilderijen er nu precies in het Rijksmuseum hingen, of wat een doek op een gemiddelde veiling per cm^2 opbracht. Kwaad kreeg je Scheepmaker niet gauw, maar het irriteerde hem wel als hij las dat er 'ongeveer' duizend toeschouwers in de zaal zaten. Hoezo 'ongeveer'? Tellen! Hij ging naar V&D en kocht op de afdeling schrijfwaren vijf doosjes met paperclips. Inhoud: honderd stuks. Nico telde en kwam tot vijf verschillende resultaten, maar het aantal was nooit honderd. Op zo'n

moment zou Scheepmaker nimmer een winkeljuffrouw lastig zijn gaan vallen met z'n bevindingen. Hij was er niet op uit mensen voor gek te zetten, of ze te kwellen; alleen als ze 'stonden' op hun autoriteit, of zich beter voordeden dan ze waren, ja, dan kon Scheepmaker ze het vuur na aan de schenen leggen, ze sarren of treiteren. Een directeur van een filiaal van V&D die hem weigerde te woord te staan over zoiets onbenulligs als 'doosjes paperclips' kon rekenen op een fel zinnetje, of een uitbrander.



Nico Scheepmaker (foto: Daan Cartens)

Controleur van de werkelijkheid

Nico Scheepmaker was een onderzoeker. Hij keek waar anderen niet keken. Schijnbaar banale gegevenheden, of het nu de inhoud van een tube tandpasta betrof of het verstandig eten van een tompouce, konden hem verleiden tot een uiterst leesbaar stukje. Hij controleerde de werkelijkheid, hield die tegen het licht en schreef erover. Nu ik voor deze gelegenheid behalve de bloemlezing ook veel oudere stukken herlas, viel me op dat Scheepmaker zich, naarmate hij zelf ouder werd, meer ging bemoeien met het verleden. Welk keukengerei werd in 1920 nog gebruikt en komt nu in geen enkel modern geoutilleerde keuken meer voor? Wat was de herkomst van hinkelliedjes, zegswijzen, kinderrijmpjes? Scheepmaker heeft, vaak verstopt in z'n columns voor de verenigde provinciate kranten (GPD-pers) een schat aan taalverleden, aan taaleigenaardigheden opgedolven.

Kees Fens heeft eens geschreven dat wie een idee wil krijgen van het dagelijks leven in Nederland tussen zo 1965 en 1990, het best de columns van Scheepmaker kan raadplegen. Dat is zeker waar, want behalve z'n veelgelezen rubrieken in de Volkskrant (*Zeg er 'ns wat van*... onder het pseudoniem 'Hopper') en in de GPD-kranten (*Trijfel* onder zijn eigen naam), was Nico een van de eerste t.v.-critici van ons land. Het plaatsmaken van de NTS voor de NOS, het verschijnsel Veronica, de razendsnelle opkomst van de TROS, het succes van 'Mies', de videocultuur; Nico

heeft het allemaal meegemaakt en erover geschreven. Ook hier gold dat hij zich zeker niet te goed voelde om een bij veel kijkers populaire serie eens nauwlettend te bekijken. Over het grote succes van ‘Peyton Place’ onder literatoren mocht hij graag schrijven, maar later konden ook Jos Brink en Ron Brandsteder op z'n aandacht rekenen.

Scheepmaker maakte de gloriedagen van het Nederlandse voetbal (Europacups voor Ajax en Feijenoord) mee, hij schreef een prachtige monografie over Johan Cruijff, die elke niet in voetbal geïnteresseerde vermoedelijk ook nog met plezier zou lezen; hij was bij de verstoorde Spelen van München in 1972, maar ook bij die in Moskou en hij die zelf was begonnen in het voor ons nu oubollige Sport en Sportwereld, maakte de opkomst van de ‘moderne’ sportjournalistiek (dagblad De Tijd, Voetbal International) mee en droeg daar een wezenlijk deel aan bij.

Strijdbaar en fervent

Er was meer. We zouden het in deze dagen van de opgeheven Sovjet-Unie en GOS-staten gemakkelijk vergeten, maar in de jaren zestig en zeventig bestond er in het voormalige Rusland een actieve dissidentenbeweging, die nooit zo gefloreerd zou hebben - als je dat al van een dergelijke beweging kunt zeggen - zonder Westerse steun. Nico Scheepmaker heeft bij de verspreiding van de oppositionele ideeën een eminente rol vervuld. Hij was actief bij de oprichting van de Alexander Herzenstichting, nauw betrokken bij het Boekovskicomité, steunpilaar voor Amnesty International-avonden, maar ook het simpele ‘handwerk’ als posten bij een ambassade, of ondertekenen van een manifest, werd door hem gepraktiseerd. In dat opzicht was hij strijdbaar en fervent en konden mensen die geneigd waren een vergoelijkende toon aan te slaan (Anton Constandse bijvoorbeeld) er op rekenen dat zij week na week, dag na dag in de krant bestookt werden. Karel van het Reve zei het tijdens Scheepmakers begrafenis, en hoe waar was dat niet: als iemand er recht op heeft gehad de Muur te zien vallen en het communisme te zien instorten, dan was dat Nico Scheepmaker.

> *‘Als iemand er recht op heeft gehad de Muur te zien vallen en het communisme te zien instorten, dan was dat Nico Scheepmaker.’*

Idool

Nico Scheepmaker was het idool van m'n puberteit. De één kiest voor Piet Keizer, of Mick Jagger, de ander voor PSV of de Bee Gees, maar van voetballen hield ik niet en op Janis Joplin na kon popmuziek me ook gestolen worden. Wel schreef ik in de schoolkrant, was lid van Amnesty International, las Du Perron en Toergenjev en volgde de Teleac-cursus ‘Russisch’ ‘Idool - afgodsbeeld,’ zegt mijn woordenboek braaf, maar dát was Nico nu juist niet. Een idool doet wat je zelf ook zou willen kunnen, maar waar je op dat moment eenvoudigweg nog niet toe in staat bent. Ik was nieuwsgierig en ik wilde schrijven. Scheepmaker was een onstuitbare vorser en schreef. *Het rijmt, dat scheelt*. De gedichten uit *Hopper's Holland* kende ik uit mijn hoofd, Vettewinkels praatjes voor Veronica nam ik op, geen krantenlegger was veilig voor me totdat ik ook de oudste bijdrage van Scheepmaker had getraceerd en Nico's stukken, wel, die las ik, die verslond ik. En zo ging een rubriek in de schoolkrant op *Zeg er 'ns wat van* lijken - ik geneer me bijna om de copieerlust als ik die stukjes nu herlees - en schreef ik het ene sonnet na het andere. Ook ging ik Russisch studeren, in Leiden bij Karel van het Reve, maar toen kende ik Nico al. Op 19 oktober 1974 toog ik, voorzien van een opschrijfbloc, want een echte journalist gebruikt geen taperecorder meende ik, naar het Leeteinde in Broek in Waterland om Nico Scheepmaker te interviewen voor de schoolkrant over de Russische dissidentenbeweging en ‘over alles’ voor dagblad De Stem (Breda, Audetpers). Het moet voor Nico een uitputtend gesprek zijn geweest, maar daar liet hij niets van blijken. Ik geloof zelfs dat ik het me goed herinner, dat hij wel geamuseerd was dat

iemand met zo'n fanatisme en vasthoudendheid een compleet archief bij elkaar had verzameld en Nico was uiteraard geroutineerd genoeg om een collega-in-spé duidelijk te antwoorden, zodat nergens een misverstand over kon ontstaan. ‘Ik vind schrijven leuk,’ meldt een glunderende Scheepmaker boven het interview dat een maand later ook daadwerkelijk in De Stem verscheen. Het was m'n eerste ‘officiële’ artikel

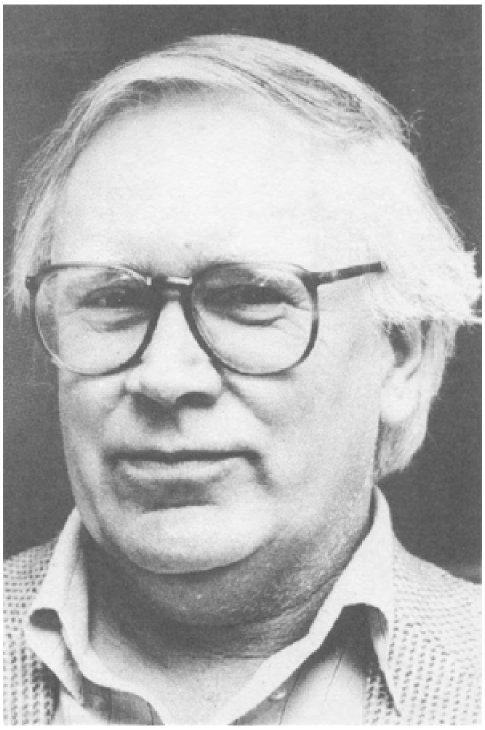
en ik was er behoorlijk trots op, maar minder dan op de opdracht die Nico in m'n exemplaar van *Hopper's Holland* had geschreven: ‘Voor Daan Cartens, omdat hij zich, als hij iemand gaat interviewen (althans mij), op een indrukwekkende, overstelpende, schier ontroerende en in ieder geval moedgevende wijze documenteert.’ Wijze woorden voor een jongen van zestien.

Televisiekritieken

Na een jaar Russisch ging ik geschiedenis studeren en kwam Nico - omdat ik af en toe werkte op de Pers & Publiciteitsafdeling van Amnesty International - regelmatig tegen op veilingen, tijdens avonden of zomaar toevallig bij de Athenaeum op het Spui. Of hij was te verlegen om je direct op de man af te vragen hoe het met je ging, of hij had gewoon lak aan dergelijke conventionele vragen, dat weet ik niet, maar z'n belangstelling bleek wel op een andere manier: hij nam me mee naar een stapeltje boeken, pakte een exemplaar en bladerde vervolgens door een geheel bianco katern. ‘Bij De Bijenkorf en Allert de Lange is het al net zo,’ stelde hij dan haast monter vast. De dag daarop las ik in z'n column over de strop voor een uitgeverij waar niemand de definitieve controle drastisch had uitgevoerd.

Toch las ik die columns niet dagelijks meer en dat gold ongetwijfeld voor meer mensen die trouwe lezers waren van zijn rubrieken in de Volkskrant en Vrij Nederland, Voetbal International of Het Parool. De provinciale kranten van de GPD-pers verschenen nu ook weer niet overal en ik had ook geen zin om elke dag een regionale krant te kopen. Het heeft Scheepmaker meer dan hij openlijk liet blijken gestoord dat de Volkskrant in 1975, na tien jaar *Zeg er 'ns wat van* niet bereid bleek de wekelijkse frequentie op te voeren tot een dagelijkse. Scheepmaker schreef z'n eerste televisiekritieken in 1960 in eerste instantie voor het Utrechts Nieuwsblad, later ook voor andere GPD-kranten, maar wilde in '75 (ook het geboortejaar van z'n oudste dochter Sara) liever een algemene, dagelijkse rubriek en ‘'s avonds meteen na het t.v.-kijken naar bed.’ De Volkskrant weigerde, vanwege het geld en vanwege de ruimte, maar hij was omwille van z'n hardnekkige onderwerpkeuze ook niet op de hele redactie geliefd. En zo verscheen, vijftien jaar lang, de dagelijkse *Trijfel* in de kolommen van de regionale pers.

Voor een selectie van tien Trijfels kreeg hij in 1981 de prijs voor de Dagbladjournalistiek:



Wat vooral frappeert, is dat zijn enorme produktie nergens onder vervlakking lijdt.

> Scheepmaker beheerst het journalistieke vakmanschap. Zijn vondsten en inspiratie wellen op uit een bron die onuitputtelijk lijkt.

Aldus de jury onder voorzitterschap van de purist Dick Dolman. Het zou zo blijven totdat die bron in april '90 onverwachts droogviel. De uitgave die van z'n gelauwerde Trijfels verscheen, kreeg ik van Nico op 4 maart 1983, de dag dat mijn eerste boek, de verhalenbundel *Duel* verscheen. ‘Dit pamflet, jouw begin, mijn einde (zo ongeveer),’ schreef hij erin. Het idool van weleer was niet zozeer ‘bereikbaar’ geworden - Nico was er de man niet naar om zich arrogant ten opzichte van debutanten op te stellen - maar m'n wens (en ook wel voorgevoel) was uitgekomen. Al had ik geen column, we waren toch in journalistieke zin vakbroeders geworden.

Droit de réponse

Het contact veranderde er niet door van aard. Tijdens m'n eerste Boekenbal kwam Nico met een opschrijfboekje op me af om te vragen ‘hoeveel collega auteurs’ ik al had gezien om meteen daarna, bijna terloops, iets heel aardigs over een verhaal van me te zeggen. Op persconferenties was Nico een graag geziene gast. Hij had altijd een nieuwtje, een verhaal, een opmerking klaar.

In de jaren tachtig maakte hij met auteurs die Nederland bezochten omdat er een vertaald boek van hen was verschenen, steevast een wandeling door Amsterdam. Menig auteur werd de dag daarop scherper geprofileerd in Scheepmakers Trijfel, dan in een paginagroot interview van een collega die het onderhavige boek had stukgelezen.

In 1986 besloot de toenmalige redactie van Bzzlletin dat het tijd was voor een heuse ‘literaire column’. Ik vroeg Nico Scheepmaker en z'n goede vriend, de Romanist en semioticus (en tegenwoordig auteur) Aart van Zoest een ‘Droit de réponse’ te schrijven. Een column in antwoord op de column van een ander. Na Aart van Zoest nam Tim Krabbé het recht van begin of antwoord over. Nico bleef, totdat in juni '89 het doek over de rubriek viel. Echt polemisch was Scheepmaker niet, maar onder vrienden (en dat waren Van Zoest en Krabbé zeker) vond hij het leuk en vermakelijk om spitsvondig en verwijtend of hekelend uit de hoek te komen. Het was in die jaren dat Nico's vrouw Anne, die een kookrubriek heeft in NRC Handelsblad, voor het eerst een kookboek publiceerde bij Uitgeverij BZZT6H. De redactie zat toen nog op de Stille Veerkade in Den Haag en onverwachts verschenen op een maandagochtend Anne en Nico voor overleg. ‘Ik ben maar met de auteur meegekomen,’ zei Nico monkelend, ‘dat vind je vast wel goed.’ Anne en de betrokken redacteur spraken de tekst door en onderwijl liep Nico door de burelen, hier een kwinkslag makend, daar een opmerking. Toen ze na een paar uur vertrokken was de stemming ronduit geanimeerd. ‘Wat een ongelooflijk aar-dige man,’ zei een collega en dat zouden velen, ook na Nico's dood, regelmatig herhalen.

Onoverzienbaar dagboek

Eind '91 verscheen de omvangrijke bloemlezing *Over alles* (een betere titel was nauwelijks denkbaar geweest) onder redactionele supervisie van Tim Krabbé. Van de schoolkrant tot de laatste Trijfel biedt dat boek een staalkaart van Scheepmakers kunnen. Tegelij-kertijd bezorgde Ivo de Wijs een omvangrijke en schitterend geannoteerde keuze uit de poë-zie van Nico Scheepmaker. 'Een sonnettendichter', een beoefenaar van het 'light-verse' werd hij wel genoemd, al kreeg hij in 1958 voor *De kip van Egypte* de officiële Anne Frankprijs en werd z'n poëtisch werk in tal van bloemlezingen opgenomen (Komrij selecteerde voor z'n befaamd geworden keuze een tweetal verzen, even-als Van Vliet en Buddingh' voor hun *Poëzie is een daad van bevestiging*).

> *'Misschien kan men het werk van Scheepmaker wel het best als een onoverzienbaar dagboek beschouwen.'*

'Zijn werk zou wel eens kunnen bewijzen dat wie zich strikt en feitelijk aan het heden houdt, geschiedenis schrijft. (...) Misschien kan men het werk van Scheepmaker wel het best als een onoverzienbaar dagboek beschouwen,' schreef Kees Fens in zijn necrologie op 9 april 1990. Van een dagboek lees je nooit achter elkaar alle dertig delen (als we Nico's produktie beperken tot de jaren 1960-1990) 1990). Je bladert eens, leest een fragment dat je meteen door z'n opening treft, je zoekt naar namen die je wat zeggen, kortom, beter dan een samenvatting te geven van de uitstekend samengestelde Scheepmakerstandaardwerken *Over alles* en *De gedichten*, leek het me om me voor deze gelegenheid de beperking op te leggen van een column en één gedicht.

Zwaarmoedig

Ik koos, betrekkelijk willekeurig, voor *Zeg er 'ns wax van...* van 6 augustus 1973. Op die maandagochtend was Scheepmakers column verdeeld door vijf tussenkopjes: groetplicht, baardgroei, echt gebeurd, zwaarmoedig en de zwaan. Alleen 'zwaarmoedig' riep bij mij althans onmiddellijk de associatie op met wat ook werkelijk het onderwerp bleek te zijn: de bundel *Zwaarmoedige verhalen voor bij de centrale verwarming* van Heere Heeresma. W.F. Hermans had in die dagen Heeresma's proza 'het beste' genoemd van wat hij recentelijk van de Nederlandse literatuur onder ogen had gekregen en Scheepmaker beaamde dat graag, maar... die verhalen van Heere, daar was toch iets mee. Alle vijf, zo vond Nico, eindigden ze op een moment waarvan hij dacht: hoe loopt het nu af. 'Het is natuurlijk goed en mooi om op je hoogtepunt op te houden, net als Sjakie Swart, maar ik ben nu al benieuwd hoe het met Sjakie verder gaat, dus waarom krijgen we nu ook de afloop niet te horen van die zwaarmoedige verhalen?'

Wat is nu typerend aan dit fragment? De altijd en overal met graagte gebruikte Scheep-makeriaanse vergelijking (literatuur en voetballen, maar andere combinaties werden ook met verve gebruikt) en de nieuwsgierigheidsdrang, 'het naadje van de

kous willen weten'. De oplossing is eenvoudig en praktisch: Scheepmaker belt de auteur en vraagt hoe het zit. Nog voordat die kan antwoorden, legt Scheepmaker hem zijn inventieve reactie al in de mond: 'Je moet een nieuw genre creëren, dat van de vervolgverhalenbundel.' Op die soms nauwelijks waarneembare manier kon Scheepmaker listig de zaken manipuleren.

De andere onderwerpen van de onder de loep genomen rubriek behelsden wat Scheepmaker graag 'de anekdotiek van elke dag' noemde en een actueel gegeven, waaraan hij een persoonlijke herinnering koppelde. In 'de zwaan' beschrijft hij hoe een zwaan, die Scheepmaker al een tijdje in het vizier had, door een vrachtauto

Nico Scheepmaker (illustratie: Paul Tuijnman)

wordt gegrepen, wat bij hem de vraag oproept of zwanen die een partner missen aan zelfmoorddrang lijden, of dat het gewoon 'pure stommiteit en onhandigheid' van zo'n beest is dat het schijnbaar bewust wil verongelukken. Hij komt er niet uit, de vogelgidsen en handboeken geven geen antwoord op de vraag *hoe* zwanen zijn, beschrijven alleen hoe ze eruit zien. Scheepmaker eindigt z'n onderzoek nauwelijks berustend: 'Zwaan contra vrachtauto, - ik ben niet gebouwd op dat soort confrontaties.'

'Zwaan contra vrachtauto, - ik ben niet gebouwd op dat soort confrontaties'

Het meest Scheepmakeriaans van de uitverkoren *Zeg er 'ns wat van* waren misschien de drie items die handelden over de 'groetplicht'. Hij gaat voorbij aan de toentertijd gevoerde discussie of de groetplicht voor militairen nu juist wel of niet moest worden afgeschaft, om uit te komen bij z'n eigen militaire ervaringen:

> Het grondbeginsel van mijn groet was het spanningselement: komt hij wel of komt hij niet te bestemder plaatse aan? Ik verzoek oud-gedienden, tenzij zij deze krant in de trein of in een café lezen, nu even op te staan en mijn aanwijzingen strikt te volgen, liefst voor een spiegel. Stel dat de spiegel de commandant is, bijvoorbeeld van de legerplaats Oirschot. U komt hem melden dat u als WDM-er weigert het bevel op te volgen om op wacht staande te groeten. Om hem dat te kunnen melden, moet u zich eerst bij hem melden en dus de groet brengen. Hakken naast elkaar (hé niet tégen elkaar, dat is moffisch!), en nu brengt u de hand zijdelings omhoog, in dezelfde brede zwaai die Leonardo da Vinci zijn befaamde tekening van de mens laat maken. Vervolgens brengt u de hand, met de duim zo ver mogelijk van de wijsvinger, op een decimeter van uw hoofd (..)

Woordspelletjes

Het was de grote kracht van Nico Scheepmaker dat hij wat iedereen wel zag of wist, ook opmerkte en beschreef, maar op zo'n manier, geamuseerd, licht-ironisch en hypergedetailleerd, dat een voorval of gebeurtenis toch ineens de kracht van het ongewone, het onbekende kreeg. *Naar* alles kun je anders kijken, *naast* alles kun je kijken en wat je ziet, ziet een ander niet.

Scheepmaker controleerde de werkelijkheid niet alleen op alle mogelijke manieren, hij zette haar ook naar zijn hand. Een prachtig voorbeeld heeft Tim Krabbé opgenomen in *Over alles*. Scheepmaker memoreert naar aanleiding van de dood van Raymond Queneau zijn werkwijze, hij beschrijft diens stijlparodieën, zijn woordspelletjes, zijn isomorphismen. Wat Queneau deed met een sonnet van Mallarmé - het weglaten van alles behalve de rijmwoorden aan het eind van een regel - past Scheepmaker toe op de *Met* van Herman Gorter. Het resultaat 'zomernacht, watergracht, stille straat, lucht blonk laat' enzovoorts, ontlokt Scheepmaker: 'u zult het met mij en Queneau eens zijn dat het gedicht er alleen maar bij gewonnen heeft.' En dan komt het: Scheepmaker refereert aan *S plus* 7, een vondst van Queneau om in elk gedicht het zelfstandig naamwoord te vervangen door een woord dat in het woorden-boek zeven woorden

verder staat dan het oorspronkelijke woord. Dat hoef je Nico maar een keer te zeggen! En ja hoor, de Van Dale erbij gepakt en de Koenen ook en daar volgen de regels al: ‘Een nieuwe lentebloem en een nieuwe geluiddemping’ en ‘Een nieuwe lepel en een nieuwe gelukwens’ en Nico's onverbiddelijke conclusie: ‘Uit alles blijkt dat Koenen een betere dichter is dan Van Dale.’

‘Uit alles blijkt dat Koenen een betere dichter is dan Van Dale.’

Vaste wetten

Ook het dichten was voor Nico een spel, of beter: een spel dat je ernstig of luchtig kon spelen. Maar dat is het pas in de loop van de tijd voor hem geworden. Ivo de Wijs heeft begrijpelijk in zijn *De gedichten* gekozen voor een tegengestelde chronologic Scheepmakers eerste bundels, *Poëtisch fietsen* (1955) en *De kip van Egypte* (1957) zijn nu op vele plaatsen voor ons wel erg gedateerd, en moeten, ook destijds, niet vrij zijn geweest van epigonistische smetten. ‘In de uiteindelijke stilte / wil ik een stem / van gelukte verwondering zijn’ en ‘Vergeef de gelukkige man / dat hij leeft in een niemandsland, dromend / van naakte ontbladerde herten’ zijn geen regels die, om Nico's term te citeren, ‘blijvertjes’ zullen worden.

Hoewel hij getuige de selectie van Ivo de Wijs is blijven dichten, verscheen *Hopper's Holland* pas in 1973, veertien jaar later gevolgd door *Het rijmt, dat scheelt.* Wat Scheepmaker in die gedichten deed, lijkt eenvoudig: het dagelijkse leven - vrouw, werk, gezin, kinderen, vakantie, een avondje uit - in alledaagse bewoordingen beschrijven en ‘zorgen dat de boel een beetje rijmt.’ Scheepmaker wist dat hij meer kon dan alleen dat, z'n gedichten zitten hecht en goed geconstrueerd in elkaar, maar hij wist ook dat hij niet meer kon dan dat; een volbloed dichter was hij niet, al had hij dat vermogen wel graag gehad.

Tijdens de laatste jaren van zijn leven trad hij graag en vaak op om z'n lichtvoetige en humoristische verzen met die prachtig sonore stem voor te dragen. En natuurlijk, als hij begon met

‘Het liefst wil ik je in meubelwinkels neuken, / met kans dat iemand je van buiten ziet. / Of anders in zo'n demonstratiekeuken, / half zittend op de gootsteen van graniet’ had hij de zaal meteen plat en de lachers op z'n hand. Toch liet hij ook altijd een melancholiek, of zo men wil ernstig gedicht horen.

De grote verdienste van Ivo de Wijs is dat hij ook Nico's ongebundelde verzen uit z'n laatste jaren heeft opgenomen. In die gedichten valt er maar weinig te lachen, het besef van een naderende dood, van de wetenschap dat het grootste deel van het leven er voor hem al op zat, is op alle plaatsen onontkoombaar. Hij heeft er geen grote woorden voor nodig om zich een waardig navolger van Bloem te tonen; ‘niet te verzoenen is het leven’, of in zijn eigen woorden:

> Ach laat me gaan, laat me maar gaan, ik ben al te doorleefd om me nog
> te verzetten. Het leven kent nu eenmaal vaste wetten, die ik niet toejuich,
> maar toch wel erken.

Weemoed om de vergankelijkheid, het hoorde al evenzeer bij de ogenschijnlijk altijd opgewekte man die Nico Scheepmaker was. Ik zocht naar hem op de foto's die ik heb van de receptie ter gelegenheid van m'n eerste boek. Hij staat, bescheiden en verlegen als hij was, op geen enkele van die foto's. Ik vind dat jammer, maar ik herinner me gelukkig nog wel hoe hij zichtbaar geamuseerd met z'n dochter Sara in de hall van het grote herenhuis stond, klaar om z'n jas te pakken. Nico ging graag bijtijds weg, maar zeker in een geval was dat te vroeg.

> Nico Scheepmaker: *Over dies*, samengesteld en ingeleid door Tim Krabbé, 446 blz. met register, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam.
> Nico Scheepmaker: *De gedichten*, bezorgd door Ivo de Wijs, 526 biz. met register op beginregels en titels, Bert Bakker, Amsterdam.
> De bundels met Hopper-columns *De pans? Daar krijg ik een kind van* en met Trijfel-columns, *Het bolletje van IBM* zijn nog bij diverse vestigingen van De Slegte verkrijgbaar. Veel andere titels zijn nog in de normale verkoop.

Ron Elshout
Een karaf van Pandora
Over poëzie en poëtica van Marc Reugebrink

De stukken, *De poëtica*

Sinds de verschijning van zijn eerste bundel *Komgrond* (1988) heeft Marc Reugebrink zich in een drietal stukken op essayistisch gebied over poezie uitgelaten. In deze *essays* lijkt hij mij op zoek naar een plaatsbepaling in de Nederlandse poezie en een (zíjn) poëtica. Zo'n poëtica is natuurlijk altijd een formulering *achterafi*; in het eerste essay bestrijdt hij, mijns inziens terecht, het idee dat er dichters zouden zijn die *uitgaan* van een poëtica, ze komen hoogstens bij een bepaalde poëzieopvatting terecht.

Dit eerste stuk, gepubliceerd in De Groene Amsterdammer van 30 november 1988, is een open brief aan Joost Zwagerman,- de aanval mag voor een deel gericht zijn op ‘de oppositie om de oppositie’ van de Maximalen indertijd, onderweg wordt veel duidelijk over Reuge-brinks positie ten opzichte van en in de poëzie. Uitgaande van het (door hem overigens ‘te grove’ genoemde) onderscheid tussen ‘afbeeldende’ poëzie (waarin taal *een middel* is om de gevoelens en gedachten van de auteurs uit de drukken) en ‘verbeeldende’, houdt hij een pleidooi voor het beter lezen van de laatste soort, de ‘autonome’ poëzie, waarin taal als doel op zich wordt beschouwd. Volgens Marc Reugebrink zou Joost-de-lezer dan ontdekken dat het de autonomistische dichters (óók!) in de allereerste plaats gaat om de uitdrukking van hun emotie.

Doordat Reugebrink het door mij erbij geplaatste *óók* weglaat, doet hij, zijns ondanks, even mee met de vergroving van de tegenstelling tussen de twee soorten dichters. Tussen op het eerste gezicht zo uiteenlopende dichters als Nijhoff en Kouwenaar blijken bij nader onderzoek grote poëticale overeenkomsten te bestaan (Men leze bijvoorbeeld: A.L. Sötemann, ‘Gerrit Kouwenaar en de poëzie’, De Nieuwe Taalgids 68-5, p. 345-360).

Mijn opvatting in dezen luidt, dat de autonomistische dichters in grotere mate dan hun ‘afbeeldende’ collega's een emotionerende factor méér in hun poëzie toelaten: zij zien de taal als een probleem. Reugebrink formuleert dat zo: ‘Er bestaat voor deze dichters geen één-op-één-relatie tussen de zintuiglijke ervaring van de wereld en de woorden die tot hun beschikking staan om die ervaring uit te drukken. De taal liegt; het woord “stoel” ìs geen stoel, om Kouwenaar te citeren.’

In ‘Op zee’ (De XXIe eeuw, nr. 1, 1990, blz. 16-27) komt Reugebrink terug op de kwestie en formuleert dan met betrekking tot de autonomistische dichters scherper):

> De duizeligheid die moderne poëzie veroorzaakt, houdt verband met het feit dat de dichter hier voor het eerst de kloof tussen de idee van de wereld en de zintuiglijke waarneming van die wereld als *principieel onoverbrugbaar beschouwt*. (...) De moderne dichter legde zich voortaan toe op ‘het presenteren van het onpresenteerbare’. (...) In de moderne poezie kan de idee van de wereld dan ook alleen uitgedrukt worden door iedere mogelijke presentatie van de wereld te vernietigen. (....) Het gaat in de gedichten nog steeds verwoed om de vrijheid van de volledige mens

> tegenover iedere hem inperkende algemene presentatie van de werkelijkheid. (cursivering van mij, RE))

(Terzijde zij hier opgemerkt dat er op het absolutisme (‘principieel onoverbrugbaar’, ‘íedere presentatie... te vernietigen’), zeker wan-neer je vertrekt vanuit het standpunt van de ‘afbeeldende’ dichters, wel íets valt af te dingen; dat ik dat hier en nu niet doe is gelegen in de aard van dit stuk: ik wil Reugebrinks standpunt verduidelijken en niet over het gehalte van ‘taligheid’ in poëzie in discussie treden. Bovendien bracht Reugebrink zelf de kanttekening al aan: het onderscheid is te grof, te gemakzuchtig.)

Is het hierboven geschetste nog voornamelijk te beschouwen als een strijdpunt rond opvat-

tingen over hoe taal in poëzie kan (of absoluter: moet) funktioneren,- Reugebrinks engagement gaat verder.

In zijn derde stuk ('Dichter! Kam je haar, poets je schoenen!, Nederland wacht op vernieuwing in de poëzie,' De Groene Amsterdammer, 20-2-1991) wijst hij op het veelal ontbreken van 'het besef dat poëzie altijd de uitdrukking van de werkelijkheidservaring van de dichter is' en 'dat het de dichter altijd gaat om de uitdrukking van zijn levensbesef'. Daarmee komen we dus bij een inhoudelijke plaatsbepaling.

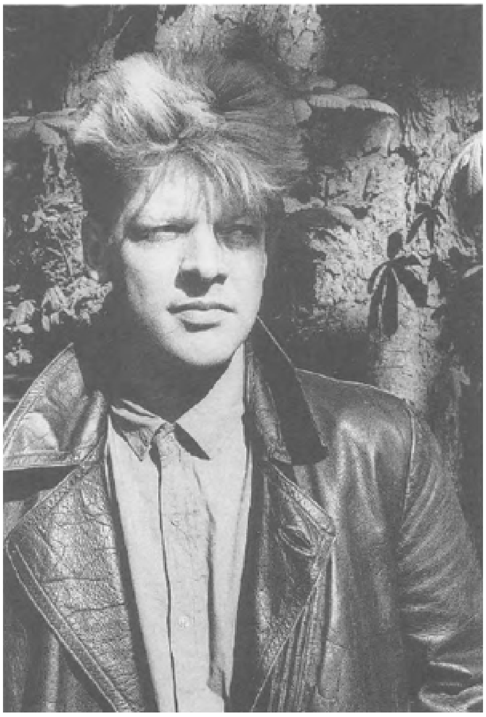
Werkelijkheidsopvatting

Al in het eerste stuk schemert in een zin door wat Reugebrink bezighoudt: '... de heersende werkelijkheidsopvatting wordt verwoord door een generatie die opgevoed is in het besef (...) dat alles relatief is.' In 'Op zee' komt hij er uitvoerig op terug.

De titel van dit essay is ontleend aan het beeld waarmee de auteur aangeeft hoe de werkelijkheid van dit moment eruit ziet: 'Ik vond geen vast punt. Ik was op zee. Er was nergens aarde. Alles bewoog.' Om deze leefsituatie nog eens te omschrijven citeert Reugebrink verderop opnieuw Kouwenaar: 'Zich staande houden op de rand van het verliezen.'

Reugebrink zet zich af tegen het idee dat iedere werkelijkheidsopvatting relatief is (hij noemt dat: het nulpunt van onze cultuur) en houdt een pleidooi voor verzet tegen 'de krachten die de dichter en zijn poëzie willen wegwerken'. Nadat hij vastgesteld heeft dat het een generatie dichters (In 'Op zee' geeft hij geen namen, maar in De Groene noemt hij: K. Michel, Huub Beurskens, H. Ter Balkt, Maria van Daalen, Hans Faverey, Gerrit Kouwenaar) niet langer gaat om de ontkenning van werkelijkheden, maar om het vinden ervan, (be)nadert hij aan het slot van zijn betoog de niet te negeren werkelijheid van de belangrijkste wegwerkende kracht, te weten de (zíjn) dood en dan volgt een precieze plaatsbepaling: 'Het verlangen in poëzie uit te drukken wat zich voltrekt tussen het besef van het onvermijdelijk verval en de angst voor de eigen dood.'

Een-op-een-relatie


Marc Reugebrink (foto: Roeland Fossen)

Wanneer een dichter er vanuit gaat dat er tussen de zintuiglijke waarneming van de wereld en de woorden die hij gebruikt geen 'één-op-één-relatie' (mogelijk) is, dan is die taal natuurlijk (ik citeer 'Op zee') 'niet langer een onproblematisch middel waarmee een vooraf gegeven idee over de werkelijkheid uitgedrukt wordt'. Een gevolg daarvan noemt hij verderop: 'De aanval op de autonomistische traditie neemt hier dan ook niet zelden de vorm aan van een pleidooi voor verstaanbaarheid.' Niet

voor niets heeft men het in dit verband vaak over ‘hermetische’, gesloten poëzie, zoals ook de ondertitel luidt bij een bespreking van *Komgrond* door Rogi Wieg (De Volkskrant, 26-2-1988).

Ik ben trouwens een van de eersten om toe te geven dat ‘afbeeldende’ poëzie niet altijd volledig berust op een één-op-één-relatie tussen taal en wereld. Daarin ben ik het volstrekt met Reugebrink eens: het onderscheid tussen de twee soorten is veel te grof,- er bestaat ook ‘minder talige’ autonomistische poëzie. Wel blijf ik van mening dat de ‘afbeeldende’ poëzie, welks idioom minder afwijkt van het conventionele taalgebruik en waar het beeldmateriaal geijkter is, *daardoor* lang zo snel niet het verwijt krijgt ‘onverstaanbaar’ te zijn. (Een parallel dringt zich op met beeldende kunst, waarbij veel mensen ook de voorkeur geven aan figuratieve kunst, omdat je (meteen!) kunt zien ‘wat het voorstelt’.) Daarnaast meen ik dat de autonomistische dichters zichzelf, de taal en de lezer meer (spel)mogelijkheden bieden.

Cryptogrammen

Wieg heeft het in zijn bespreking over ‘codes’ van welke Reugebrink gebruik zou maken en doet in een flauw tussenzinnetje de gedichten uit *Komgrond* als ‘cryptogrammen’ af, zich er ongetwijfeld niet van bewust dat hij (evenals later dat jaar Joost Zwagerman in De Volkskrant, 26-8-1988) er vanuit gaat dat een dichter dan zou moeten werken vanuit een vantevóren bedachte poëzieopvatting. Wieg, zelf dichter, had beter kunnen en moeten weten. Gluurt de aap al even door de mouw wanneer Wieg schrijft: ‘Aangezien er over zijn (= Reugebrinks) poëzie (nog) *geen literatuur* bestaat, moet de lezer deze *codes* zelf *ontcijferen’*,- hij komt helemaal te voorschijn bij: ‘Ik heb mijn interpretaties zo mooi mogelijk proberen te maken, kloppend, logisch en helder, maar op welk niveau je ook leest, je blijft *puzzelen*.’ (cursivering van mij, R.E.) Zijn taalgebruik verraadt hem,- Wieg ziet poëzie blijkbaar niet als een (serieus te nemen) spel dat je, al dan niet met de dichter, meespeelt. Codes, ontcijferen, kloppend, logisch, puzzelen,- het is geen wonder dat hij tot de bevinding komt: ‘Je oefent je intelligentie, maar voedt niet je gevoelsleven.’

De ironie wil dat de critici die de ‘autonomistische’ dichter een vantevoren ingenomen poëticaal standpunt aanwrijven, zelf steevast vertrekken vanuit een vooringenomen standpunt, dat meestal neerkomt op een weigering tot de poëzie door te dringen, ‘met de beweging mee te gaan’. Waar met die houding het verwijt vandaan komt dat emotionaliteit bij de autonomistische dichter geen rol speelt, is dan wel duidelijk. Een staaltje van deze leeswijze mocht Rob Schouten plengen in Vrij Nederland (21-9-1991) naar aanleiding van *Wade*: ‘Het is in wezen dogmatische poëzie, geschreven volgens een bepaald model, waarin weinig speling en ontwikkeling zit.’ Ik zal dit verderop weerleggen.

Volgens Schouten komen in Reugebrinks poëzie onder meer níet aan de orde: liefde (Kom, kom, dan heeft meneer Schouten de reeks *Tuin*, het gedicht ‘Heden’ en de reeks *Wade*, een totaal van tien gedichten(!), over het hoofd gezien), stad en land (Nee, stad niet. Maar land? Nou, nou, waarom eindigt meneer Schouten z'n stukkie dan met de ‘woordspeling’ ‘Vreugdeloze *bodem*kunde eigenlijk’?), wijsgerige overwegingen (het is meneer Schouten helaas ontgaan dat de hele bundel geschreven

is in het ‘Heraklitische’ besef van het voort- en wegvloeien van de tijd), psyche (Als je angsten, wanhoop, het besef van verval en sterfelijkheid (van de geliefde o.a.!) niet tot de psychische gesteldheid van de mens rekent, dan inderdaad niet, nee). Een stukje verder doet meneer Schouten een heuse poging tot ironie: ‘in Reugebrinks poëzie is geen plaats voor trivialiteiten als (...) al te menselijke gemoedsgesteldheden.’ Meneer Schouten moet hoognodig naar de oogarts.

Regels als de volgende voorziet meneer Schouten van het predikaat *‘neutrale*, sobere toon’ (cursivering van mij, R.E.): ‘Omdat ik moet doden / om een bestaan’. Meneer Schouten citeert zó: ‘Omdat ik moet doden om te bestaan.’ Dus ‘een’ wordt ‘te’ en het enjambement bestaat ineens niet meer; wat maakt het uit... Brilletje! Nog een, volgens meneer Schouten op ‘neutrale toon’ geuite strofe: ‘Omdat ik leef / waaraan ik sterven moet, graaf ik / een kuil tussen het koren / en fluister mijn naam

// in de grond.' 't Is maar wat je neutraal noemt; zou een gehoorapparaatje helpen?

Bij de strofen: 'Ook de roodste anemoon verwelkt / in één nacht, verstuift // tot de zwartste aarde / mij toevalt en groeit / in mijn nagels' weet de erudiete criticus niet meer op te merken dan: 'Wat mooi is blijft niet lang bestaan.' Dat die 'anemoon' wellicht 'ook nog kan staan voor iets anders' komt in zijn brein niet op. Boekje over mythologie kopen, misschien?

Een luie, gemakzuchtige, vooringenomen, inderdaad: vreugdeloze, manier van lezen. (Voor alle duidelijkheid: Men mag van mij deze (en voor mijn part alle) poëzie 'niet mooi' vinden, of 'niet begrijpen', maar zeg dàt dan en suggereer niet dat er van alles aan mankeert, terwijl dat bij nadere beschouwing wel aanwezig blijkt te zijn.)

Cynisme

Terug naar de opvattingen van Rogi Wieg. Ik vraag me af of een lezer er goed aan doet bij voorbaat die wens naar een kloppende, logische interpretatie aan welke poëzie dan ook op te dringen, maar ook de autonomistische poëzie kan een absolute presentatie van de werkelijkheid niet bieden, zoals Marc Reugebrink in 'Op zee' al zegt, en Wieg lijkt in zijn behoefte aan een sluitende interpretatie daar nu juist wel naar op zoek in Reugebrinks poëzie; zonder haar in zijn eigen poëzie te kunnen bieden overigens. Wieg is een van die dichters in wiens werk het lijkt te gaan om de negatie van werkelijkheden. In De Groene (20-2-1991) citeert Reugebrink regels van Wieg die daarmee aan schijnt te geven dat 'hij in het leven niets wenst te ervaren en liever nu al moe en teleurgesteld het gelaat afwendt van wat hij niet kent en ook niet wil kennen': 'De toekomst ligt zo rusteloos, / ik pak haar op en leg haar terug.' Het is tegen dit cynisme dat Reugebrink zich verzet.

In een visie als die van Rogi Wieg of van Rob Schouten wordt nog iets over het hoofd gezien. Wanneer een dichter vindt dat er geen één-opéén-relatie tussen wereld en woord bestaat, betekent dat *dus* dat hij weet (en desnoods deze keer: bij voorbaat) dat het een onmogelijkheid is een niet-talige emotie in taal op papier te krijgen. Het gedicht is, hoe geslaagd ook, altijd een mislukking, omdat het immers een poging is het onzegbare te zeggen (Reugebrink citeert in dit verband de filosoof Lyotard die het nog ruimer formuleert: 'het presenteren van het onpresenteerbare'). In woorden uit 'Op zee': 'Poë zie is een poging op het water te lopen.'

'Die mislukking,' zegt Reugebrink, 'maakt echter de poëzie uit, laat de spanning zien tussen het geschrevene en het onbekende (ik voeg hier nu maar aan toe: en het "bekende", RE), het niet-talige en daarmee voor de dichter: het onmogelijke.' Een lezer moet er dan ook niet vanuit gaan dat hem of haar een absolute presentatie van de werkelijkheid geleverd wordt; gedichten zijn eerder, om het met een beeld uit *Komgrond* te zeggen: 'scherven van verbeelding'.

Lezers die, als Rogi Wieg, deze scherven als een puzzel beschouwen (en niet als een beeld dat een absolute presentatie van de wereld vernietigt) en ze 'kloppend en logisch' willen krijgen, zullen, met de lijmtube in de hand, op bladzijde 20 van *Wade* wel schrikken,- daar staat een karaf 'tot aan haar hals gevuld met scherven'.

Het problematische van de verhouding tussen taal en wereld is echter zeker óók een pluspunt: wanneer je de taal niet als éénduidig beschouwt, levert dat meer

speelmogelijkheden op voor dichter en lezer. Reugebrink pleit aan het slot van 'Op zee' voor 'beweging', de (zíjn) 'autonomistische' visie op de taal leidt in ieder geval niet naar hermetisme,- integendeel, de dichter zet de taal in beweging. De (negatieve) standaar dformulering luidt: 'Hij ontdoet de taal van zijn betekenissen.' Vergeten wordt dan graag dat hij hem tevens van andere, níeuwe, moet voorzien. De lezer moet daarna wel mee willen in de ingezette beweging. Tijd voor een lezing.

Intermezzo

Hoewel; de coïncidentie is tè mooi om te laten lopen; terwijl ik dit schrijf, verschijnt, kort na publikatie van Reugebrinks tweede bundel *Wade*: De XXIe eeuw, 1991, nummer 3.

Wanneer we er vanuit gaan dat een confrontatie

met een kunstuiting tevens een confrontatie met eigen ideeën en opvattingen betekent, dan is het ook interessant om Reugebrinks reactie op het werk van anderen nader te bekijken, omdat daarin de consistentie van zijn positiebepaling te beproeven is.

Marc Reugebrink (foto: Roeland Fossen)

Genoemde aflevering van het tijdschrift, waarvan Marc Reugebrink de poëzieredactie verzorgt, biedt daartoe kans: er wordt een door hem in maart 1991 gehouden lezing over 'Charme' van Huub Beurskens in gepubliceerd.

Het lange gedicht van Beurskens is niet verhalend, maar lyrisch, een 'monologische uitbeelding van een toestand', hetgeen op een zekere bewegingloosheid duidt. Spoedig na deze genrebepaling klinken woorden die ons inmiddels bekend moeten voorkomen: 'Een zo gesloten, onwrikbare wereld ligt zover van mijn eigen werkelijkheidservaring, dat ik haar, vanuit die eigen ervaring, wel leugenachtig moet noemen.' Ook uit 'Charme' citeert Reugebrink regels waarin een 'algeheel relativisme', 'om niet te zeggen: cynische toon' schijnt door te klinken. *Schijnt*, want het accent van Reugebrinks lezing van 'Charme' ligt nu juist op het onderbreken, doorbreken van de onwrikbaarheid. Hij wijst op het 'onrustbrengende' belang van formuleringen als *briesje, een lepeltje* (dat) *het porcelein aantikte* (dat de dichter, in tegenstelling tot Proust, niet terugbrengt naar het verleden, maar juist de werkelijkheid ín voert) en *Heb je niet te lang gewacht*, waardoor de dichter een moment lang wordt teruggebracht tot wie en wat hij is.

(Op)schrikken,- daar gaat het om, want dat zijn de momenten van fysieke gewaarwording waarin 'de condition humaine, die van het verval, van de voortdurende staat van ontbinding waarin wij mensen verkeren, het duidelijkst wordt uitgebeeld'. En dan zegt Reugebrink het in woorden die evengoed zijn eigen poëzie als die van Beurskens karakteriseren: 'en die conditie kan alleen als een voortdurend bewegen worden uitgebeeld'.

Ook aan het slot gebruikt hij opnieuw formuleringen die (tevens) grotendeels zijn eigen poë zie gelden: ‘Zo wordt “Charme” een gedicht dat in volle erkenning van de eigen sterfelijkheid toch een krachtig protest laat horen tegen de dood, de eeuwige stilstand. Of misschien moet ik zeggen: juist de erkenning van de sterfelijkheid is hier het verzet tegen de dood.’ En ten slotte de zin die, vanaf het gedachtenstreepje, zulk een overeenkomst vertoont met de hierboven - voor het ‘intermezzo’ - gedebiteerde slotzin: ‘Charme’ is een lyrisch gedicht, dat de beweging centraal stelt, de onvervulbaarheid van het verlangen tot verlangen in de lezer weet te maken,- een lezer die zijn of haar verlangen vervolgens alleen kan vervullen door het gedicht te lezen, mee te gaan in de beweging van het gedicht.’

Voor wie de drie essays vergelijkt met de bespreking van Beurskens' gedicht zal het duidelijk zijn: Marc Reugebrinks opvattingen over poëzie zijn theoretisch consequent tot in het woordgebruik,- het wordt tijd voor de praktijk van de poëzie. Voor de lezer van *Wade* wil dat zeggen: mee te gaan met de bewegingen van de gedichten.

De scherven, de poëzie

Bewegen in poëzie is bewegen in taal,- dat geldt in hoge mate voor *Wade*. Reugebrink maakt met zeer diverse beelden grote sprongen in de gedichten: ‘Sindsdien / is mijn adem een oester aan haar voet.’ (blz. 25) Van een bij via een lindeblad naar een stier die de mythe van Zeus en Europa in herinnering brengt: ‘tot hij zijn hoeven licht / en wegzwemt over zee’ (blz. 35).

De dichter buit de speelruimte van de taal volledig uit door woorden als ‘vuur’ en ‘aarde’ op hun verschillende mogelijkheden te beproeven.

Het begrip ‘aarde’ is alleen al vanwege de wankele(nde) positie van de protagonist uit ‘Op zee’ een nadere beschouwing waard. Zou, geredeneerd vanuit ‘Op zee’, ‘aarde’ bij de lezer herinneringen oproepen aan de vaste voet die erop gezet kan worden, dan is de dichter, zijn hang naar beweging getrouw, de eerste om het matje onder die voet weg te trekken,- niet alleen de aarde beweegt, het wóórd gaat in Reugebrinks poëzie óók in beweging. ‘Aarde’ hangt in zijn gedichten soms samen met vruchtbaarheid (‘planten’, ‘zaaien’), soms met ‘kaalslag’, soms met begraven, soms blijkt pas lezenderwijs met welke mogelijkheid.

Het eerste gedicht van de bundel, getiteld ‘Cocon’, luidt:

> Toen zijn tuin weer volledig
> van aarde was, de moerbeiboom
> geveld, begroef hij zijn vlinders
> tussen het gras.
> Omdat de stenen hier van steen zijn
> omdat het water in zijn veldfles drinkbaar is
>
> staat hij gespeld in zijn
> huid, omklemmen zijn handen
> de hand in zijn borst, nadert
> steeds sneller de rups tot
> zijn dorst.

Een tuin die geheel van *aarde* is, die is *vol* van de mogelijkheden van komend leven en daarmee in gunstige zin een 'cocon', of juist *ledig*, want alles is weg- en omgespit. In tuinderstermen heet dat, meen ik, winterklaar. Door de gevelde boom, de begraven vlinders ligt de keuze voor de kaalslag-lezing voor de hand, zonder dat we de eerste mogelijkheid uit het oog behoeven te verliezen. Opvallend is hoe in het gedicht een (letterlijk) beklemmende sfeer van omslotenheid wordt opgeroepen door het op elkaar inwerken van woorden als: 'cocon', 'tuin', 'water in veldfles', 'begraven', 'gespeld', 'omklemmen', terwijl er tegelijkertijd sprake is van een tegenstelling tussen begrippen met een zekere eeuwigheidswaarde ('aarde', 'steen', 'water') en formuleringen die het idee van het vluchtige, het tijdelijke oproepen: 'de gevelde boom', 'vlinders', 'gras' (Jesaja 40:6 en 7: Alle vlees is als gras (...) Het gras verdort.), 'drinkbaar', 'rups', 'cocon'.

Sta ik mezelf met bovenstaande bevindingen in het achterhoofd een (te grove) parafrase van het gedicht toe, dan zou die er zo uit zien: Een 'hij' heeft zijn tuin, met vlinders en al, omgespit en vanuit die zelfveroorzaakte kaalslag lijkt er even een 'alles-is-nu-eenmaal-zoals-het-is'-be-

rusting te ontstaan in de eerste regel van de tweede strofe, maar het idee van de eeuwigheid (opgeroepen door ‘steen’ en ‘water’) maakt (‘omdat (...) water (...) *drinkbaar* is’) plaats voor het besef van het tijdelijke, het besef van de eigen sterfelijkheid die doorklinkt in de formulering ‘staat hij gespeld in zijn / huid’. Het gebruik van het voltooid deelwoord ‘gespeld’ stamt niet alleen van het met taal samenhangende werkwoord ‘spellen’, maar brengt vooral het beeld van een opgespelde dode vlinder en een ‘omgespelde huid’ te voorschijn. Een naar de keel grijpend beeld en besef,- zo te zien aan de handen die (in doodsangst? in wanhoop?) de hand in de borst omknellen,- om die tot stilstand te brengen? Het beeld van de van binnenuit komende hand wordt in een later gedicht (blz. 25) met dezelfde verstikkende strekking hernomen:

> Sindsdien groeit er een vuist
> in mijn keel, een hand
> vol vingers en nagels.

Elders (blz. 14) ontmoeten ‘huid’ en ‘hand’ elkaar nog eens in een verontrustend beeld: ‘doorsteken / haar handen mijn huid.’

Het slot van ‘Cocon’ is van een prachtige dubbelzinnige strekking. De rups vanuit welke de vlinder ooit (weer) zou moeten ontstaan, waarmee hij dus opnieuw het idee van een begin oproept, nadert steeds sneller ‘tot zijn dorst’.

De eerste dubbelzinnigheid schuilt in ‘zijn’ dat zou kunnen verwijzen naar de ‘hij’ die dorst (waarnaar?), maar ook naar, wat voor de hand ligt: de rups.

En dan is er het begrip ‘dorst’; speelt daarin de onbereikbaarheid van het water mee dan verdorst de rups en eindigt, net als de vlinder, in de dood. ‘Dorsten’ kan echter ook ‘verlangen’ betekenen, in dit geval naar voortbestaan, dunkt me. Als dan het water drinkbaar blijkt en uit de fles kan, dan is er sprake van levensvatbaarheid, de dood is uitgespeeld, de cocon verliest zijn betekenis van ‘opgeslotenheid’ en wordt een belofte voor de toekomst: een kern van leven. Dat nog beginnen moet. Een opmaat voor de bundel, die desgewenst niet alleen hoeft te gaan over ‘de natuur’, ‘de vlinder’, ‘het leven’, maar ook slaat op de poëzie zelf: dat, wat tot volle, zij het fragiele, wasdom (vlinder, gedicht) is gekomen, zal men eerst achter zich moeten laten voor er plaats is voor het nieuwe (cocon).

De paradox die in het gedicht besloten ligt, is natuurlijk gelegen in de confrontatie tussen de kaalslag (dood) en het nieuwe (leven) die samenvallen in de cocon (ook: het gedicht); het leven ontstaat vanuit kaalslag. Een thema dat in het laatste deel van de bundel (‘brandkoren. honingdauw’) een grote rol speelt: ‘Brand de stoppelvelden / in het najaar’ (blz. 33). Er wordt gedood om tot leven te komen, leven en dood zijn op elkaar betrokken; zoals in ‘zon’ (blz. 14) staat: ‘Omdat ik moet doden / om een bestaan.’

Criticus Wieg heeft dus in zoverre gelijk dat er geen ‘logische, kloppende’ interpretatie van het gedicht gegeven kan worden, omdat de lezer dan móet kiezen voor één lezing, terwijl er meer geldig zijn waardoor de tekst constant ‘in beweging’ blijft. ‘Niets staat vast’: het scheppen van leven schept de dood, de dood roept onmiddellijk het leven op. Om dat nu allemaal ‘niet helder’ te noemen, nee. Complex misschien, dat wel. Als het leven zelf.

Veel werk tegelijk

Terug naar ‘aarde’. Op bladzijde 12 hangt het nauw samen met begraven: ‘verscherf (een echo van versterf?) / ik tot aarde mij buitmaakt’; op bladzijde 19 ‘plantte hij zijn staf / in de aarde’, die op bladzijde 22, onder meer door de kleur, herinnert aan de dood: ‘verstuift // tot de zwartste aarde / mij toevalt...’. Verstikking, en daardoor de dood, speelt een rol in ‘Tot mijn mond / zich weer opvult met adem / of aarde.’ Op bladzijde 33 komt, in het gedicht ‘oogst’, ‘aarde’ niet voor, heet daar ‘land’ en later ‘bodem’, waarin gezaaid wordt. Van vergelijkbare ambiguïteit als ‘dorst’ uit ‘Cocon’ getuigt: ‘Elke landman kent de aarde / die hem wacht.’ (blz. 38) Die aarde, wacht die op zaaigoed, of op de landman zelf? Het motief cumuleert ten slotte op de laatste bladzijde (41) van de bundel: ‘Alles wacht op het intreden / van aarde’, waarin het ‘intreden’ even dubbelzinnig is als de titel van dat gedicht: ‘zaailing’, dat zowel ‘uit zaad geteelde plant’

betekent als ‘metastase’. Hetgeen ons terugstuurt naar de afdeling ‘Komgrond’ uit de gelijknamige bundel; in dat deel wordt het sterven van de vader herdacht, het eerste gedicht heet... ‘metastase’.

Een met ‘aarde’ samenhangend motief levert ‘vuur’, dat soms met een reinigende, zelfs levensbrengende werking (‘zon’), maar ook nogal eens met vernietiging c.q. dood (‘as’) te maken heeft. In de reeks ‘Vuurplaats’ spelen de begrippen vanaf het eerste gedicht een rol, om in het derde gedicht het hele proces in één strofe te evoceren:

> Hoe aan hitte ontsprongen, alles
> met mate ontvlamt, de tong
> tot zijn been is
> ontwonden en verteert
> in zijn as.

(Opnieuw valt vast te stellen dat de taal veel werk tegelijk verzet: ‘ontsprongen’ betekent zowel ‘zijn oorsprong hebben in’ als ‘ontsnappen aan’ en ‘de tong’ is in verband te brengen met het lichaamsdeel èn met de tongen van de vlammen.)

Ook het topos van de *tuin* moet er aan geloven. In het eerste gedicht van de reeks met die titel wordt het slapen verbroken, komt alles tot leven in een nieuw begin (‘plantte’,- niet zonder overigens vrijwel meteen in het tegendeel te verkeren: ‘verdorden’) en wordt aan het slot het zwijgen verbroken. *Wat* er echter gezegd wordt, blijft verborgen.

In het tweede gedicht duikt in de tweede strofe de eerder genoemde karaf op:

> Tussen het dode hout
> ligt de asbijl en wacht, groeit
> de pijl in de boom
> die van licht is
> verstoken, terug in zijn schacht.
>
> Zoals een karaf soms
> tot aan haar hals is
> gevuld met scherven, beweegt zij
> haar handen onder de schors
> daalt haast tastbaar de zon
> in mijn ogen. Ik leg de bijl
> aan de wortels
> en wacht.

Doorzichtiger beeld van verscherfd leven (niet voor niets dient hier die personifiërende ‘hals’) is niet denkbaar; de dichter gebruikte het beeld eerder: ‘verscherf ik’ (blz. 12). Maar van wie is dat versplinterde innerlijk? In de bewegende handen onder de schors treffen we even Daphne aan die niet gediend was van de toenaderingen van Apollo en zich liet veranderen in een laurier. Deze gedaantewisseling (van ‘doorzichtig’ (=gekend) naar ‘met schors bedekt’ (= ondoorzichtig, onbenaderbaar?) heeft met een ontsporing van de liefde te maken,- een suggestie die al verborgen zat in de eerste strofe, de pijl die *terug* in zijn schacht groeit zou Apollo maar ook Eros kunnen toebehoren. Het gedicht sluit - in de meest letterlijke zin - af met het rijmwoord ‘wacht’.

Zijn de (vaak besloten) tuinen in de poëzie veelal geënt op het paradijs, hier, in het derde gedicht, is in de derde regel ‘de kracht die de tuin wegwerkt’ al aanwezig:

> Een tuin keert altijd terug
> naar zijn begin; onder de tuin
> brandt altijd het vuur. Ik
> steek mijn handen in de muur
> die om mij staat.
>
> Zo smeed ik een net om
> haar lichaam, om haar niet
> meer te laten gaan.
>
> Totdat het kreupelhout oplaait
> en uitloopt, het haar
> voor mijn ogen verschroeit.

In het beeld van de handen *in* de muur (te verbinden met de eerder geciteerde regels van bladzijde 14: ‘doorsteken / haar handen mijn huid’ en met ‘de muur van schors’ uit het vorige gedicht) lijkt het aloude beeld van de *hortus conclusus* het geheel te begeven en moet er opnieuw een muur opgeworpen worden: een net (van woorden) wordt gesmeed, maar wat vastgehouden moest worden, vergaat via het (smidse-)vuur, langs de woorden ‘oplaait’ en ‘verschroeit’ tot, hier niet uitgesproken, as.

Die ‘as’ wordt pas later wel uitgesproken in de reeks ‘Wade’; op bladzijde 29 vindt men: ‘Ik / leg mijn oor op haar as.’

In de titelreeks van de bundel vindt de lezer

relicten (‘hinde’, ‘de wijn uit haar kleren spoelde’, ‘hert dat al nabloedt’) van de mythen rond Artemis en Aktaion die het zien van Artemis met de dood moest bekopen, maar ook verwijzingen naar Persephone, die aan de onderwereld gebonden was door het eten van granaatappelpitten, in duidelijke regels als:

van de bittere vruchten
enkel de pit.

Beide verwijzingen zijn zinvol, omdat het, zoals uit de eerste strofe van de reeks blijkt, wederom over leven en dood gaat:

Toen de bodem je nam
en tot land werd, de bedding
in haar diepte lag
opgetast, begroef ik het laken
brandde het zeegras, het water.

Een waarneming van belang is nu dat het gedicht ‘heden’ tussen de reeksen *tuin* en *wade* staat, daarmee de suggestie wekkend dat *tuin* het verleden representeert en *wade* zich op de toekomst en de sterfelijkheid biedt.

Onvermijdelijk verval

Terug naar de laatste strofe van ‘Een tuin keert altijd terug’. Wat vastgehouden moest worden vergaat tot as, schreef ik,- tenzij de kreupele smid (de dichter neemt hier de trekken aan van Hephaistos die zijn overspelige vrouw Aphrodite en haar minnaar Ares in een gesmeed net gevangen hield) vastloopt in ‘Totdat’, want in dat woord schuilt natuurlijk de stilstand. Een zelfde ‘tot(dat)’ speelt een rol in de laatste strofe van ‘heden’:

Tot mijn mond
zich weer opvult met adem
of aarde, houd ik
de lakens nog dicht.

Hoewel er de wens in zit een door het leven (wade!) beschermde status quo te handhaven, staat er ‘slechts’: tot. Deze spanning tussen bewegen en stilstand, adem of aarde, leven of dood, wordt in ‘heden’ al meteen in de eerste regel effectief doordat de beelden daarvoor, *tuin* en *rivier*, op elkaar betrokken worden: ‘In tuin of rivier ligt het eendere’. In de erop volgende reeks werd, zoals we hebben gezien, ‘het laken’ begraven.

Ook het slotgedicht van de reeks *tuin* wordt bepaald door ‘het besef van onvermijdelijk verval’:

Wie in zijn huid leeft, ontvalt
aan niets anders. Als ik
het bed in de tuin
heb ontgraven, de vlecht
in haar haar heb ontbonden
tot waaier, werpt zij

Marc Reugebrink (foto: Roeland Fossen)

haar gordel terug in het gras.
Ook de roodste anemoon verwelkt
in één nacht, verstuift

tot de zwartste aarde
mij toevalt en groeit
in mijn nagels.

Weliswaar lijkt er in de eerste regels een poging gedaan te worden het verval te relativeren, maar als daarna 'tuin' en 'haar' zijn opengelegd, slaat, ondanks de onmiskenbare erotische ondertoon ('huid', 'ontbonden haar', 'de gordel' met verleidende krachten is van Aphrodite; terzijde zij opgemerkt dat de gordel met een andere, omsluitende, betekenis te verbinden is met 'schors' en 'muur') het gedicht om en met een verwijzing naar de dode Adonis (uit wiens bloed Aphrodite anemonen liet ontspruiten) verwelkt en verstuift alles. Weg tuin. 'Zwartste aarde' die 'mij toevalt', liefde en dood op elkaar betrokken, de hel in de tuin.

De geest uit de fles

Dat Marc Reugebrink de mythologische bronnen slechts terloops mee laat spelen, kan mijns inziens goed in verband gebracht worden met zijn zinsnede 'dat het de dichter altijd gaat om de uitdrukking van zijn levensbesef.' Het levensbesef waar het hier om gaat is wel degelijk 'verscherfd' en: 'een absolute presentatie van de wereld' (in dit geval: liefde en dood), zoals die in mythologie nu juist wèl een rol speelt, 'bestaat niet'. Daarbij funktioneert het in *tuin* wonderwel dat de geliefde steeds lijkt te ontsnappen in een andere mythologische gedaante. Scherven van verbeelding. Wat op bladzijde 16 het 'nooit / verslagen, eeuwige gewas' heet, wordt in het eerste gedicht van het laatste deel:

Ik zaai mij het komend gewas
in de bodem. Brandkoren.
Honingdauw.

Wie de moeite neemt die laatste twee woorden op te zoeken in de bijbel vindt de volgende context: 'De Heere zal u slaan met tering, en met koorts, en met vurigheid, en met hitte, en met droogte, en met brandkoren, en met honingdauw, die u vervolgen zullen totdat gij omkomt.' (Deut 28:22) En: 'Als er honger in het land wezen zal, als er pest wezen zal, als er korenbrand, honingdauw, sprinkhanen, kevers wezen zullen, als...' (I Kon 8:37)

Het woordenboek legt verder uit: Brandkoren (opnieuw samenhangend met het *vuur*motief) is een ziekte in het gewas, veroorzaakt door een kleverig suikerachtig vocht, afgescheiden door bladluizen of schimmel: honingdauw. Daarmee wordt 'het komend gewas' dat in de titel van het gedicht, 'oogst', aangekondigd werd, al van binnenaf uitgehold.

Stro is wat overblijft ná de oogst, het is buitengewoon brandbaar,- het slotgedicht 'zaailing' eindigt met een huiveringwekkend beeld van vergankelijkheid: 'Op het veld / waait stroblond mijn haar.'

Marc Reugebrinks verzet tegen de krachten die hem willen wegwerken, niet in de laatste plaats ‘het verval, de dood’, uit zich in de vitaliteit en het lef waarmee hij de zoektocht in het gebied ‘tussen het besef van het onvermijdelijk verval en de angst voor de eigen dood’ met zijn poë zie te lijf gaat.

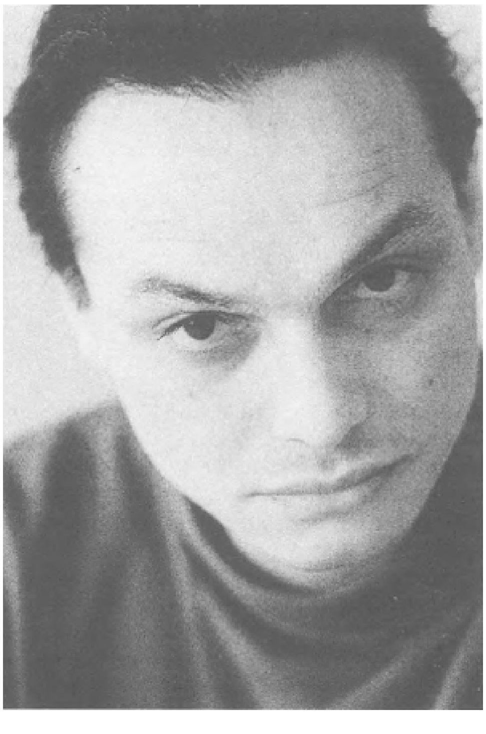
Als een nog niet gevallen Icarus hangt de dichter boven dat gebied: ‘Ik strijk met was mijn vleugels in / en hang aan mijn gewicht.’ En dat verzet, die zoektocht en daarmee deze poëzie lijken me niet te relativeren, evenmin als het pijnlijke, maar niet te loochenen beeld van die karaf van Pandora. Reugebrink laat de geest uit de fles en zet zich schrap,- moest ik een beeld uit de mythologie kiezen om hem als dichter te typeren dan koos ik deze scherf van verbeelding: Proteus - hij kende de toekomst (het onvermijdelijk verval) en kon zich in allerlei gedaanten, zoals water en vuur, veranderen ten einde te ontsnappen aan hen die hem wilden ondervragen.

Of: een citaat uit de bijbel, belangrijke ‘bron’ voor *Komgrond*, omdat in het ‘bekleed’ zo mooi de titel van de tweede bundel en daarmee de thematiek doorklinkt (I Kon 15:54): ‘Want dit bederfelijke moet met het onbederfelijke worden bekleed; dit sterfelijke met onsterfelijkheid.’

Alfred Birney
De schaduw van Clavan

Recht tegenover mijn bureau het zijne, leeg. Daarachter, boven de schouw, de kolossale spiegel die zijn gestalte niet meer reflecteert, alleen nog de mijne, die altijd iets boven de zijne heeft uitgestoken. Een geschikte opvolger is nog niet gevonden en ik span me extra in om die overbodig te maken, niet uit promotiezucht maar om deze kamer voor mezelf te kunnen houden. Ooit heeft men hem een budget verstrekt waarmee hij de aankleding kon laten verzorgen: houten bureaus en boekenkasten, parket, alles in een stijl die beter bij dit herenhuis past dan het moderne interieur in de overige vertrekken. De kamer moet onveranderd blijven. Dat kan, zolang ik alleen blijf. Komt er eenmaal een opvolger en zet de directie haar vernieuwingsdrift tot achter deze deur voort, dan zullen de laatste tastbare herinneringen aan Clavan mij afgenomen worden, zal zijn schaduw stilletjes uit de kamer wegglippen en valt er niets meer te mijmeren om de dagen door te komen.

Ze zullen het ten slotte wel van me winnen. Lang zal ik mijn aangeboren luiheid niet kunnen verloochenen. Voorlopig kan ik echter nog genieten van de volle leegte die Clavan achter heeft gelaten. Komen sollicitanten door de eerste ronde heen en wordt mij om advies gevraagd, dan schud ik eenvoudig mijn hoofd. Geen woorden, wijze smoel opzetten, de formulieren van de kandidaat achteloos terug op tafel schuiven. Altijd succes. Zolang de directie het spel mee wil spelen natuurlijk. Anders toch maar een verse kracht? De keus is nu nog aan mij. Wat te denken van een jonge vrouw, mooi en energiek, aan zijn bureau. De dagen door met wat spelen en flirten, onderwijl steeds die afstand in acht nemen, uiteraard. En dan daarover schrijven na kantoortijd, zoals Clavan deed in zijn cahier, dat ik nog altijd in mijn la heb liggen. Maar ik moet er voor waken hem te imiteren. Oppassen voor heldenverering, beter mezelf niet scharen bij degenen die een persoonlijke god nodig hebben aan wie zij zich kunnen spiegelen.



Alfred Birney (foto: Hapé Smeele)

Hij vierde juist zijn vijfentwintigjarig jubileum toen ik hier kwam werken. Zijn bescheiden feestje, met koffie en te veel gebak, ging aan alle anderen voorbij. Misschien herinnerden zij zich nauwelijks wanneer hij hier gekomen was en beschouwden ze hem inmiddels als een meubelstuk, in het beste geval als een wandelende tak. Niemand kwam hem feliciteren en zo verviel hij, te trots om zijn collega's te roepen, in een stille overpeinzing met mij in de rol van toevallige toeschouwer.

Bij mijn eerste sollicitatiegesprek was ik reeds op Clavans zwijgzaamheid voorbereid. Sterker: in eerste instantie werd niet naar mijn capaciteiten en antecedenten gekeken, maar mijn aanpassingsvermogen (mogelijk ook mijn inlevingsvermogen?) gepeild. Toen ik mijn aanstelling kreeg werd me dat ronduit gezegd. Waar-

om die bekentenis en zoveel moeite een geschikte kamergenoot voor hem te vinden? Ze hadden hem net zo goed de laan uit kunnen sturen en twee nieuwe werknemers aan kunnen trekken, want hij was een matige kracht, feitelijk ongeschikt voor bureauwerk. In korte tijd had zelfs ik me tot eerste man van onze afdeling weten op te werken en overtrof ik hem in velerlei opzichten. Maar misschien was dat slechts schijn, vergelijkbaar met het spiegeleffect dat suggereerde dat ik hem overschaduwde terwijl ik evengoed een schaduw van hem had kunnen zijn.

> *'De vervolgscène: fronsende voorhoofden, bedachtzaam gewrijf over baardstoppels, gefriemel aan snorren, afgewend gemompel - dat soort stereotiepe poses.'*

Een enigma, die Clavan. Nu en dan probeerde de directie mij over hem uit te horen, en passant op de trap of tijdens vergaderingen waar hij nooit aan meedeed terwijl ik min of meer als pias mocht fungeren:

'Voert hij weieens privé-gesprekken over de grens?'

'Voor zover ik weet niet.'

'Hm?' (Het zich eventjes op de tenen verheffen van de vragensteller.)

'Misschien een hoogst enkele keer.'

'Namen, we hebben namen nodig.'

'Daar weet ik niets van.'

Als geknipt uit een filmscenario. De vervolgscène: fronsende voorhoofden, bedachtzaam gewrijf over baardstoppels, gefriemel aan snorren, afgewend gemompel - dat soort stereotiepe poses.

Zo werd ik gaandeweg in Clavans richting geduwd. Niet lang voor zijn verdrinking waren de kaarten geschud en werd ik als een joker naast die zonderlinge zwijger gelegd.

Toen zijn plaats officieel vrijkwam dacht ik aan ons eerste gesprek terug. Hij vertelde me dat hij sinds mijn komst niet langer betrokken werd bij zakelijke aangelegenheden met de diverse rederijen uit onze klantenkring. Ze schoven hem andere, onbeduidender werkzaamheden toe. Het liet hem koud, hij lachte erom. Einde informatie.

Misschien was hij niet helemaal schoon en is hij zich een enkele keer te buiten gegaan aan premiejagen om een cruise in de wacht te slepen. Nog geen reden om zich van hem in een of ander thrillerachtig complot te ontdoen. Mogelijk wist hij te veel van het reilen en zeilen van de directieleden en vreesden zij chantage? Allemaal veronderstellingen die, voordat ik zijn cahier in handen kreeg, dagelijks in mijn brein rondspookten.

Inmiddels zie ik in dat het onzinnig is me in dergelijke zaken te verdiepen. Het lijkt laf, maar het is nu eenmaal een spel van gissen en gokken, de dobbelsteen gooien en maar zien hoe die op zijn kant valt. Clavans cahier is vrijwel het enige waarover ik beschik. Bezwaarlijk vind ik dat niet. Uiteindelijk moet je een keuze maken en mij interesseert alleen de werkelijke persoon Clavan, zijn waarheid, en niet wat al die figuranten mompelen die ik tijdens de pauze en om vijf uur langs de kamerdeur hoor gaan. Ik zou trouwens wel gek zijn nu nog moeite te nemen mijn lezing van zijn verdrinking tot een ingewikkeld detectiveverhaal uit te spinnen en het daarmee langer

dan noodzakelijk en zelfs triviaal te maken. Want niemand met smaak en gevoel voor dramatiek zal straks twijfelen aan de juistheid ervan.

Ik weet niet of de directie dit ooit te lezen zal krijgen. Ze zou me misschien wel diep dankbaar zijn en me mogelijk zelfs nog willen bevorderen. Zou hoogst verdacht zijn. In het ergste geval zou ik door een onafhankelijke buitenstaander met speurdersneigingen als geschiedvervalser aangemerkt kunnen worden. Terwijl ik juist met niemands overtuiging re-

kening houd. Ach, ware fijnproevers zullen mijn lezing - verhaal zo u wilt - met strikt literaire maatstaven beoordelen. Het gaat om het beeld van Clavan dat ik heb. Dát telt. Verder niets. Dus elke mogelijke dankbetuiging zal ik bij voorbaat afwijzen. En Clavan, mocht hij vanuit een andere dimensie over mijn schouder meelezen, zal ongetwijfeld geroerd zijn bij de ontdekking dat er althans één persoon is die hem volledig heeft begrepen. Prachtige oogst toch.

Ik moet bekennen dat ik me pas bij zijn absentie voor hem ben gaan interesseren. Zijn verdrinking liet een echo na die me meer over hem vertelde dan de spaarzame gesprekken die we in de loop der tijd hebben gevoerd. Ik luisterde toen niet altijd even aandachtig want er was steeds sprake van eenrichtingsverkeer: hij aan het woord, steeds op docerende toon, ik in de rol van passieve luisteraar. Slechts nu en dan stelde ik een vraag tussendoor, mits het onderwerp me boeide - Freud niet, de vrouwen uit de wereldliteratuur wel; astrologie niet, grafologie wel; kabbalistiek niet, Bach wel. Soms begon hij op mijn verzoek weieens over zijn vroegere stiel, de beeldhouwkunst, zij het met een merkwaardige tegenzin.

Uit zijn cahier spreekt onmiddellijk zijn grootste passie: de astrologie. Intussen heb ik geleerd hier iets zingevends in te zien. Daarom begrijp ik nu pas de verbetenheid waarmee hij zich soms aan het rekenen en duiden kon overgeven. Voorin het cahier (hard kaft, grijs wolkmotief, zwarte linnen band) een tekening van zijn geboortehoroscoop: de constellatie der planeten op het moment dat hij onder het zodiakteken Schorpioen ter wereld kwam. Werd hij door een manie van horoscopie bevangen, dan verzaakte hij de werkzaamheden om alles aan mij te laten, die eindeloze papierstroom, het bloed van onze onderneming dat wij van zuurstof voorzien. Diep over zijn tabellenboekjes gebogen berekende hij naarstig zijn progressies, wierp de kosmische dobbelsteen, die toch eens op zijn dode kant moest vallen, bovenop Clavans hoofd - boem, daar is de dood, een zwarte schaduw, een vrouw, een golf water. Zo heeft hij zich dat misschien eens voorgesteld.

> *'Het was een treurig gezicht hem met zijn tas te zien lopen, een sigarettenvretende leptosoom met ietwat gekromd bovenlijf, niet op- of omkijkendy en in de vanzelfsprekendheid waarmee hij zijn route volgde had hij net zo goed blind kunnen zijn.'*

Hij geloofde volledig in de vaste loop der dingen. Ik heb kunnen nagaan dat zijn ziektemeldingen over jaren in een logische datareeks gevat zijn. De getallen en astrologische tekens dansen in een golfbeweging over de bladzijden en stoppen abrupt bij de niet-genoteerde fatale datum op een witte bladzijde.

Speelde de tijd met hem of heeft hij met de tijd gespeeld? Voor die vraag blijft het cahier gesloten, dat ik overigens heb kunnen redden juist voordat ze zijn bureau kwamen leeghalen.

Wat een ogenblikken waren dat. De een behandelde me als een verdachte en stelde insinuerende vragen, de ander bekeek me met een verbazing alsof ik zijn dubbelganger was. Sinds die dag verlaat ook ik, net als hij toen, naar rotsvaste gewoonte het kantoor een kwartier voor tijd, om elk toevallig contact met collega's op straat te vermijden.

Het was een treurig gezicht hem met zijn tas te zien lopen, een sigarettenvretende leptosoom met ietwat gekromd bovenlijf, niet op- of

omkijkend, en in de vanzelfsprekendheid waarmee hij zijn route volgde had hij net zo goed blind kunnen zijn. (Ja, ik geef toe hem eens te hebben geschaduwd.) Hij ging langs stille straatjes om de drukte in het centrum te ontwijken. De kortste weg langs het kanaal vermeed hij steevast, zodat hij onderweg het beeld niet zag dat onder zijn handen vorm had gekregen, lang voor ik met hem zou kennis maken.

Ooit had hij met veel pijn en moeite een opdracht van de gemeente in de wacht gesleept. Het werd zijn enige openbare kunstwerk, dat onthuld werd kort nadat zijn vaste model uit zijn leven was verdwenen, waarop hij zwoer nooit een ander te zoeken en zich aldus uit gebrek aan inspiratie gedwongen zag tot een bestaan in de anonimiteit tussen deze kantoormuren. Hij heeft het opgeschreven, maar het nooit aan mij verteld. Dit komt mij nu voor als een gemiste kans op een werkelijke toenadering.

Over de breedte van de middelste pagina's, op feitelijk ongeschikt papier, een tekening van een metamorfose, een verstening van een naakte vrouw in zes fasen. Daartussen in Oostindische inkt de perspectiefschetsen van de kade met ginds - altijd in de verte, zoals ik het kende, vanuit mijn perspectief als het ware - dat inmiddels verdwenen beeld, zijn liefde.

De originele gedaante moet de vrouw zijn die eens model heeft gestaan voor de beeldhouwer Clavan. Een prachtvrouw, met de tengerheid van mijn eigen verloren jeugdliefde. Ze zou zijn levensgezellin worden, maar was nooit teruggekeerd van een boottocht ver van huis. Lang heeft hij rondgelopen met het vermoeden dat zij er met een ander vandoor was gegaan, maar de tijd bracht hem de overtuiging dat zij te water was geraakt en verdronken. Deze ontwikkeling in zijn verbeelding was tamelijk eenvoudig te reconstrueren aan de hand van een kleine cyclus onhandig geschreven sonnetten. Ze staan los van elkaar verspreid over het hele cahier, waarin overigens niets over mij te vinden is. En evenmin iets over zijn verstandhouding met de directie.

Er moet een logica zitten in het feit dat er geen woord over mij in zijn cahier staat geschreven. Van elke collega is wel een profiel te vinden, een puntige karakterschets met het accent op de negatieve aspecten, sommige geduldig neergepend in kalligrafisch schrift, andere in woedende letters met lange, vinnige boven- en onderlussen. Bij nader onderzoek heb ik wel ontdekt dat er enkele bladzijden zijn uitgescheurd, bijna zeker die welke hij aan mij heeft gewijd, gelet op enkele indirecte verwijzingen en afgebroken zinnen. Ik heb de mogelijkheid overdacht dat hij mij niet heeft willen confronteren met de denkbeelden die hij omtrent mij koesterde, opdat ik niet met vooringenomenheid over hem zou gaan schrijven. Want dit moet hij hebben voorzien, nee, hebben uitgelokt. Hij was immers van mijn schrijversaspiraties op de hoogte. Hoe dan ook, hij heeft dat prachtig gedaan, op de typisch verhulde manier van een fatalist die eigenlijk niet vergeten wil worden.

En toch blijf ik het hem kwalijk nemen dat hij mij, zijn vertrouweling, naar de prullenbak heeft verwezen, onverschillig in welke karakterisering. Ik heb zelfs op het punt gestaan zijn cahier te verbranden. Tot ik op het idee kwam er mijn eigen bladzijden, die ik hier schrijf, aan toe te voegen. Wat een genoegdoening! De ontbrekende bladzijden zullen door mijn eigen verhaal - tekst, zo u wilt - ruimschoots worden gecompenseerd. Een uitgebreide versie (met originele fragmenten, tekeningen en een collage van zijn astrologische formules) laat ik mettertijd wel volgen, misschien wel geschreven in een gemetamorfoseerde kamer, waar de rustieke sfeer is vervlogen

onder het licht van tl-buizen en de spiegel gebarsten bij de groene gloed van een computerscherm, waarachter een nieuwe, jonge medewerker heeft plaatsgenomen, in leeftijd evenveel van mij verschillend als ik van Clavan. In een andere schrijfstijl ook, minder beïnvloed door die van Clavan.

Toegegeven, het is een persoonlijke kwestie. Per slot wil de biograaf zichzelf even onsterfelijk maken als zijn object.

Clavans laatste bladzijden zijn het interessantst, uiteraard. Hij heeft ze gewijd aan een zekere Sophie, de enige meisjesnaam die in zijn cahier te vinden is. Ze scheen pardoes zijn leven binnengewandeld te zijn toen hij opvallend van zijn gedragspatroon afweek en voortaan het kantoor na vijven, dus een half uur later dan

gewoonlijk, verliet. Was hij danig in de war of heeft hij bewust gekozen voor een noodlottige variatie in zijn saaie bestaan? Hij week zelfs van zijn normale route af en nam de weg huiswaarts voortaan langs het kanaal. Daar had iemand naar hem gekeken, langer dan de fatsoensnorm gebiedt. De vrouw sloeg hem vrijmoedig gade, terwijl hij serviel uit zijn ooghoeken terugkeek en snel doorliep met steeds weerspanniger benen.

De dagen kwamen waarop hij haar na kantoortijd zag, maar hij durfde haar niet te benaderen. De zonderling uitte zijn verliefdheid in warme, zwarte inkt. Na vijven, aan zijn bureau onder de kolossale spiegel. Als iedereen naar huis was genoot hij van de intense geluiden van het alleenzijn, borg al het papierwerk op in de kast, boog zich over zijn sousmain en noteerde zijn nauwelijks afwisselende, ja statische ervaringen van de vorige dag. In telegramstijl, met veel herhalingen.

Heb haar weer gezien. Sophie. Zag er prachtig uit. Ze kijkt, maar in totale onverschilligheid.

Zijn laatste woorden. Dan de witte bladzij. Ik laat haar zo.

Had zijn onbeantwoorde liefde hem inert gemaakt en lag hij dag en nacht op bed naar het plafond te staren? Ik snuffelde toen al weieens vluchtig in zijn cahier en wijzigde ook mijn vaste route huiswaarts, om van een veilige afstand een blik op zijn woning in een van die straten achter de kade te kunnen werpen. Aanvankelijk nieuwsgierig, maar gaandeweg toch bezorgd. Uit een twijfelachtig soort schuldgevoel koos ik een zondagavond uit om poolshoogte te gaan nemen.

Het was donker in huis toen ik aanbelde. Clavan moest een commensaal van de oude stempel zijn, naar vooroorlogse traditie onder de hoede van een hospita zoals die in zwartwit-films uit die tijd worden voorgesteld: een moederlijke weduwe waaromheen een waas van suspence hangt. Ik wachtte om haar de kans te geven mij uitgebreid vanachter de ramen te begluren. Maar er werd niet opengedaan en ik liep langzaam achteruit, terwijl ik de gevel naar omhoog aftuurde. Even meende ik een flauw licht op zolder te zien uitgaan, maar naarmate ik mijn aandacht op de gesloten gordijnen verscherpte, groeide mijn twijfel aan mijn eerdere waarneming. Toch had ik moeite me aan het idee te onttrekken dat Clavan zich verborgen hield en mij vanachter de gordijnen nakeek terwijl ik de straat uitliep.

Er daalde een sombere schaduw op me neer. Ik ging niet direct huiswaarts, maar in tegenovergestelde richting. In het lantaarnlicht volgde ik mijn schaduw over de keien. Hij danste voor me uit, zwenkte in een boog naar het water, brak op de kaderand en splitste zich in twee figuren. De eerste loste op, de tweede kroop vlak langs me heen voor een wedergeboorte achter mijn rug. Dat beeld herhaalde zich bij elke volgende lantaarn en steeds kreeg ik de neiging achterom te kijken. Ik deed het niet, al kreeg ik het macabere gevoel dat het Clavan was die me volgde. Was hij me gepasseerd en strekte hij zich voor me uit, dan leek hij naar het beeld te wijzen dat ginds in de bocht stond. Ik was het beeld nooit eerder van dichtbij gaan bekijken. Onder de laatste lantaarn voor de bocht hield ik op beleefde afstand stil. Mijn schaduw lag in eerbied voor de voeten van de stenen vrouw. Ik nam een minuut pauze in acht eer ik naderbij trad. Mijn schaduw verhief zich, gleed over sokkel, benen, schoot, buik en borsten omhoog. Hij betastte haar gezicht, de in golven gemodelleerde

haarlijn, de jukbeenderen, de neus, de kin. Er lag gelatenheid in haar wezen, alsof zij hem wilde aanvaarden noch afwijzen.

Ze zag er ouderwets mooi uit, maar wind en regen hadden haar aangetast. Ik neigde voorover en kreeg de aanvechting haar strak omlijnde, meedogenloos gesloten mond te kussen, de barsten weg likken, toen ik zes hoekige letters met onregelmatige druk op haar voorhoofd zag ingekrast: faka text a s o p h i e .

De naam was vers. Ik deinsde terug. Mijn schaduw gleed van haar af en viel, nee, sprong over de kaderand heen.

Koos Hageraats

Cirkels van vuur

Onlangs rehabiliteerde de Franse regering de schrijver Louis-Ferdinand Céline op subtiele wijze door het huis in Meudon, waar hij in 1961 overleed, op een lijst van historische monumenten te zetten. Dit voorzichtige eerbetoon werd door een ambtenaar van het ministerie van Cultuur in verband gebracht met Céline's wereldberoemde oeuvre, 'niet met zijn politieke ideeën waarvoor Frankrijk geleden heeft.'
Maar is die scheiding wel vol te houden?

Op 31 juli 1916 schrijft de dan tweeëntwintigjarige Louis-Ferdinand Destouches, uit Europa weggevlucht voor de sleur van een gereguleerd bestaan en op zoek naar het grote avontuur in Cameroun, een lange brief aan zijn jeugdvriendin Simone Saintu. Die brief verwoordt het definitieve failliet van zijn jeugd en zal een bezegeling van het lot blijken te zijn dat hem te wachten staat. Nu, vijfenzeventig jaar later, is uit die brief op te maken wie er uit die woorden zou groeien: een van de meest controversiële figuren van de twintigste eeuw, de schrijver die de Franse literatuur voorgoed zou verdelen in vóór hem en ná hem: Louis-Ferdinand Céline.

'Omdat ik hier nog enige tijd blijf,' schrijft Céline aan Simone Saintu, 'hebben de inboorlingen uit deze streek me iets laten zien wat me erg verbaasde en een diepe indruk op me maakte.' Wat hij dan beschrijft laat ik hier woordelijk volgen omdat Céline, nog zonder het zelf te beseffen, oog in oog staat met de absolute kern van zijn latere schrijverschap - met een metafoor die, lijkt het, speciaal op hem ligt te wachten:

'Je vlecht een cirkel van lianen, met een doorsnee van ongeveer 50 centimeter. Je legt die cirkel op de grond, zet er middenin een schorpioen - en je steekt de lianen in brand, de schorpioen is dus omgeven door het vuur, hij probeert meteen uit de cirkel te komen, maar tevergeefs - hij draait zich om en om, kruipt naar links en naar rechts, maar kan er niet uit - dan blijft hij onbeweeglijk binnen de cirkel liggen, prikt zichzelf langdurig boven het borstgedeelte, vergiftigt zich en is bijna tegelijkertijd dood.'

Deze zelfmoord bij dieren zou wel eens een bijdrage kunnen leveren aan de strijdvraag wat sterker is, het verstand of het instinct, oppert Céline ter afsluiting van dit brieffragment. Die vraag blijft op dat moment open - pas veel later zal hij er op zijn eigen manier een antwoord op geven: zijn hele oeuvre is immers een magistrale evocatie van de dood in hemzelf en de dood die hem omringt, maar is tegelijkertijd een wanhopige poging om daaraan te ontsnappen.

Eerder al had hij de dood recht in de ogen gekeken, maar toen was hij er zich ten volle van bewust. Ruim anderhalf jaar voor deze brief heeft er een gebeurtenis plaatsgevonden die op een parallelle wijze allesbepalend in Céline's leven is gebleken. Op 27 oktober 1914 meldde hij zich tijdens zware gevechten tussen het Franse en het Duitse leger bij Poelkapelle in Vlaanderen als vrijwilliger voor het uitvoeren van een opdracht met een bijna voorspelbaar fatale afloop. En ook hier bevat de werkelijkheid méér dan alleen maar de feiten: van alle mogelijke opdrachten waarmee tijdens een oorlog een mensenleven op het spel gezet kan worden, zet Louis-Ferdinand

Destouches, de latere schrijver Céline, zijn leven op het spel *om een boodschap over te brengen*.

De feiten en gevolgen van die missie zijn genoegzaam bekend: nadat hij erin geslaagd is de boodschap over te brengen, wordt hij op de

terugtocht in zijn rechterarm getroffen door een ricocherende kogel, hij wordt voor 70 procent invalide verklaard en zal de rest van zijn leven last houden van hoofdpijnen en oorsuizingen ten gevolge waarvan hij nauwelijks meer kan slapen (hijzelf bracht de mythe in de wereld dat die kogel zijn hoofd binnengedrongen was en dat tijdens een operatie zijn schedeldak gelicht moest worden; vertrouw nooit de schotwonden van een schrijver).

Maar ook levert die onderneming Céline een militaire onderscheiding op die voor hem voor de rest van zijn leven het bewijs is van, ja, waarvan eigenlijk? Van zijn gelijk? Zijn moed? Zijn trots? Zijn gevoel voor prestige? En het fraaie omslag van *l'Illustré national*, waarop een tekening staat afgebeeld van zijn heldendaad, met in de rechterbovenhoek een foto van de jeugdige Céline in uniform, was dat ook het bewijs van zijn moed, zijn trots, van het door hem afgedwongen prestige?

> *'Op zulke ogenblikken is Céline de irritante ouwe zeur met steeds weer datzelfde deuntje: "Vroeger, ha!, vroeger."'*

Het bewijs van al deze sentimenten te zamen, waarschijnlijk. Zeker is in ieder geval dat hij zich er ten slotte belachelijk mee maakt wanneer hij zich zelfs in zijn allerlaatste roman, *Rigodon*, uit 1961, nog op de borst roffelt voor zijn betoonde heldenmoed van bijna een halve eeuw geleden. Op zulke ogenblikken is Céline de irritante ouwe zeur met steeds weer datzelfde deuntje: 'Vroeger, ha!, vroeger...'

Een compleet mens

Er is dikwijls beweerd dat daar in Poelkapelle, in 1914, de schrijver Céline geboren werd. Maar de waarheid is ook in dit geval een caleidoscoop die bij iedere draai een ander patroon vertoont. In ieder geval is het niet alleen die oorlogservaring geweest die de schrijver Céline heeft voortgebracht, andere elementen zijn daar evenzeer debet aan: het benepen kleinburgerlijke milieu waarin hij werd opgevoed, het prestigegevoel en het nationalisme die daaruit voortkwamen, het antisemitisme dat in die tijd - eind negentiende eeuw - en in dat milieu breedvertakt woekerde, en niet in de laatste plaats natuurlijk zijn instinctief te noemen gevoeligheid waardoor hij ontvankelijk was voor precies die indrukken die hij in uitvergrote vorm in zijn boeken verwerkte en die hem na 1937 onafgebroken in de problemen hebben gebracht. Wie Céline's schrijverschap, en daarmee tegelijkertijd zijn racistische en antisemitische uitbarstingen wil proberen te begrijpen, moet rekening houden met het geheel van die factoren, al dringt de aandacht voor sommige daarvan zich wel erg sterk op. Zijn gevoel voor prestige is er één van.

Wat wilde Céline?

Op negentienjarige leeftijd blijkt hij zich van zijn diepere drijfveren al duidelijk bewust te zijn, al slaagt hij er dan nog niet in daar op papier een bevredigende vorm voor te vinden. In november-december 1913 houdt hij een dagboek bij dat later, voor zover bewaard, gepubliceerd is onder de titel 'Notitieboekje van kurassier Destouches'. Het is te vinden in *Kanonnevoer*, waaruit ik hier twee kenmerkende passages citeer:

Ik ben hypergevoelig 't is erg gecompliceerd bij mij het geringste gebrek aan tact of fijngevoeligheid ergert me en daar lijd ik onder want diep in mijn hart ben ik eigenlijk heel trots het beangstigt me ik wil domineren niet door middel van kunstmatige macht als militair overwicht maar ik wil later of zo spoedig mogelijk een compleet mens zijn. (...) Als ik grote crises doormaak die het leven misschien voor mij in petto heeft dan zal ik minder ongelukkig zijn dan een ander want ik wil alles weten

en kennen kortom ik ben hoogmoedig is dat fout van me ik geloof het niet
het kan me bittere teleurstellingen bezorgen of misschien *Succes*.

Maar die trots, die hoogmoed en die drang naar succes kan hij, bij gebrek aan een literaire vorm, in die tijd alleen als militair tot uitdrukking brengen. De enige stijl waarover hij voor die uitdrukking beschikt is zijn uniform, dat tevens het masker is waarachter hij zijn dieperliggende motieven kan verbergen. Er bestaat van hem een foto uit mei 1914. De blik in de ogen van wachtmeester Destouches in groot tenue stamt regelrecht uit de negentiende eeuw,- de arrogante zekerheid van een jongeling in uniform. Toch zou het prestige dat hij aan dat uniform ontleende nog geen half jaar later aan flarden geschoten worden bij zijn ontmoeting met die kogel uit Poelkapelle, en zou hij aan een heel schrijversleven nog tekort komen om dat debâcle te overwinnen.

Wachtmeester Louis Destouches in groot tenue, mei 1914 (foto: J. Coutas)

Voorgoed ongeschikt om de militaire held uit te hangen maar nog niet in staat zich op andere wijze te onderscheiden, slaat Céline na zijn ontslag uit het leger op de vlucht voor een leven zonder ‘grote crises’. Het is duidelijk dat hij er vanaf die tijd alles aan gedaan heeft om ingrijpende gebeurtenissen in zijn leven te forceren. Zijn kortstondige verblijf in Londen in 1916 waar hij zijn tijd doorbrengt tussen onderwereldfiguren en waar hij in het geheim een huwelijk sluit dat slechts enkele weken standhoudt, zijn reis naar Afrika, zijn racisme en antisemitisme voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog, zijn vlucht via het infernale Duitsland naar Denemarken in 1944 en de gevangenschap van anderhalf jaar die daarop volgt, zijn terugkeer naar Frankrijk in 1952 en het verbitterde isolement waarin hij de laatste negen jaren van zijn leven doorbrengt in Meudon - dat alles had hij nodig om zijn hoogmoed vorm te geven, om ‘minder ongelukkig dan een ander’ te worden.

Willens en wetens heeft Céline zich bij die ondernemingen niet laten leiden door zijn verstand maar door zijn stemmingen, door zijn gevoel - dat menselijke derivaat van het dierlijke instinct. Zou de strijdvraag tussen verstand en instinct bij de schorpioen beslist zijn ten gunste van het verstand, dan zou het beest onbeweeglijk op zijn plaats zijn blijven zitten, wachtend tot de brandende lianen vanzelf waren verast. Maar zijn instinct was sterker en dat dreef hem naar zijn ondergang.

Op vergelijkbare wijze was Céline stelselmatig op zoek naar alles wat zijn ondergang kon betekenen. Hij had zowel de dreiging als de angst voor die dreiging nodig, aanvankelijk als een krachtmeting met zijn trots en om te ontsnappen aan de saaiheid van het alledaagse bestaan, later als drijfriem en richtpunt voor zijn schrijverschap. Want alleen in literaire vorm was hij in staat om de kakofonie van zijn angsten te transponeren tot een fuga van haat.

Je moet er dan ook niet aan denken wat er van hem geworden zou zijn zónder die mogelijkheid om zijn gevoelens om te zetten in literatuur. ‘Was ik een man van de wereld, dan zou ik een autoriteit zijn, zouden mijn opinies

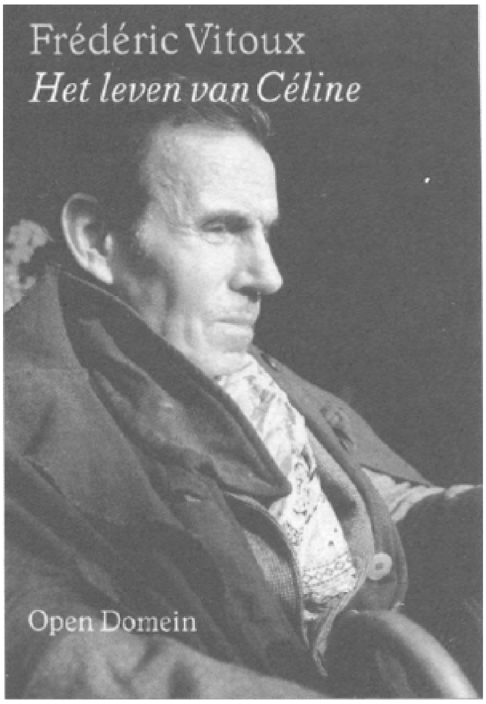
dondereffect hebben,' schrijft hij in *Rigodon*. Dat mag dan ironisch bedoeld zijn - Céline wilde juist alles *behalve* een man van de wereld zijn - maar voor die opinies van hem geef ik geen cent, terwijl ik er een flink bedrag op durf te zetten dat hij, wanneer hij zijn gevoelens inderdaad als 'een man van de wereld' had uitgeleefd, als een van de allergrootste schoften zijn stempel op de twintigste-eeuwse geschiedenis gedrukt zou hebben.

We mogen blíj zijn dat hij schrijver werd.

Gloeiende spijker

De gloeiende spijker in Céline's schrijverschap is natuurlijk zijn antisemitisme en racisme. In veel gevallen wordt dat in de literatuur over zijn werk uiteindelijk afgedaan met de constatering dat Céline schitterende romans schreef en abjecte pamfletten en ingezonden brieven aan het collaborerende blad *Je suis partout*. Maar daarmee brengt men - ongetwijfeld op morele gronden - een scheiding aan tussen twee zaken die onmogelijk gescheiden kunnen worden. Alleen al het gegeven dat een aanzienlijk deel van zijn naoorlogse fictie pogingen bevat om dat antisemitisme goed te praten of te verdoezelen terwijl hij zijn racistische visie onverkort handhaaft, toont ook hier, vooral hier, aan dat Céline's visie en *al* zijn geschriften onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.

Frédéric Vitoux, wiens schitterende biografie *Het leven van Céline* vorig jaar in het Nederlands is verschenen, gaat dit probleem gelukkig niet uit de weg, maar zijn verklaringen voor Céline's antisemitisme schieten toch tekort. Feitelijk beperkt hij zich tot een korte weergave van een zestal reeds eerder geopperde verklaringen die alle een kern van waarheid bevatten: Céline's antisemitisme zou voortkomen uit zijn opvoeding, zou het gevolg zijn van persoonlijke rancune, zou het gevolg zijn van zijn pacifistische overtuigingen, zou een waarschuwing zijn tegen het naderende verval, zou een uiting zijn van hoop op een wereld zonder aantoonbaar kwaad, of zou, ten slotte, slechts een uiting zijn van zijn *fictieve* haatgevoelens. Twee andere verklaringen veegt Vitoux van tafel. In de eerste plaats dat Céline zijn pamfletten geschreven zou hebben uitsluitend ge dreven door een uitzinnige zelfvernietigingsdrang, om zichzelf in een slachtofferrol te manoeuvreren, om zijn eigen ongelijk te cultiveren. Weliswaar brengt Vitoux tegen deze verklaring in dat die pamfletten hem, Céline, nu juist het grootste aantal lezers bezorgden, maar hij spreekt zichzelf vervolgens tegen met de constatering dat Céline die slachtofferrol na de oorlog inderdaad tot het laatst toe heeft kunnen cultiveren. Bovendien neigt Vitoux zelf ook naar die interpretatie van schrijven als zelfvernietiging,- zij het niet in direct verband met die pamfletten, dan toch in verband met Céline's psychische constellatie: 'Hij wordt voortdurend beheerst door dat onheilsgevoel, hij is bezeten van die vorm van tot zelfmoord neigende wellust die hem slechts laat genieten in perioden van crisis, verval, ineenstorting - alsof de wereld dan maar niet ophield hem gelijk te geven,' schrijft Vitoux elders in zijn biografie.



In de tweede plaats is er de verklaring dat Céline geen antisemiet zou zijn maar dat hij dit

generieke, abstracte woord gebruikte om er al zijn angsten, alle mikpunten van zijn woede mee aan te geven: het alcoholisme, de oorlog, de wapenhandelaren, enzovoort. Vitoux wijst die verklaring af: ‘Dat is onjuist,’ schrijft hij. ‘Vanaf het begin is er bij Céline een fundamenteel antisemitisme aanwezig, dat hoort bij die verbitterde en verontruste kleinburgerij waarvan ook hij de trekken vertoont. Alleen blaast Céline dit antisemitisme in een latere fase op, verheft hij het tot het niveau van een waanvoorstelling, gebruikt hij het om een algemene veroordeling uit te spreken van de ellende van de mensheid.’

Maar Vitoux' tegenargument is nauwelijks steekhoudend. Dat het antisemitisme bij Céline al heel vroeg aanwezig is, zal geen zinnig mens kunnen ontkennen. Maar dat hij dit antisemitisme pas ‘in een latere fase’ opblaast tot de uitzinnige woede-uitbarstingen in zijn pamfletten, is slechts een constatering en geeft geen antwoord op de vraag waaróm dat pas in een latere fase gebeurde. Toch is juist het antwoord op die vraag de sleutel tot een beter begrip - niet van Céline's antisemitisme als zodanig maar van de vorm ervan.

Prestigeverlies

Al vanaf *Reis naar het einde van de nacht* is het duidelijk dat Céline moest afdalen in de diepste duisternis om literair te kunnen stijgen tot de grootst mogelijke hoogte, maar het is onzin om te beweren, zoals Kees Verheul ooit deed, dat Céline een imposant en onnavolgbaar schrijver was *omdat* hij in het verbaal-artistieke een fascist in hart en nieren was. Trouwens, wat Céline allemaal ook was - in ieder geval geen fascist, want daarvoor waren zijn minachting voor autoriteiten en zijn uitgesproken individualisme veel te groot.

Zijn ongebreidelde haat tegen de hele mensheid kon hij in *Reis naar het einde van de nacht* (1932) en *Dood op krediet* (1936) nog beteugelen door er een uitvergrote vorm aan te geven in concrete autobiografische gebeurtenissen, maar daarmee leek hij zijn kruit meteen ook verschoten te hebben. In het laatste vraaggesprek dat hij gaf, in 1961, erkent hij dat zelf ronduit: 'Weet u, dat ligt allemaal heel eenvoudig. Ik was uitgepraat. Als we 't nou toch over lie-te-raa-túúr hebben, ik was gewoon uitgepraat, snapt u. Toen met... na *Dood op krediet*, was 't uit.’

> *‘Wat Céline allemaal ook was - in ieder geval geen fascist, want daarvoor waren zijn minachting voor autoriteiten en zijn uitgesproken individualisme veel te groot.’*

Maar al was hij na zijn tweede boek door zijn mogelijkheden heen, zijn angsten waren er niet minder door geworden. ‘De angst voor de ons omringende verwording, die duidelijke constatering dat alles al aan het ineenstorten is - dat de ramp in de lucht hangt,’ schreef hij al in een brief uit 1933. Tegen die tijd was de wereld van na 1918 al meer veranderd dan Céline, met zijn heimwee naar negentiende-eeuwse zekerheden, lief was. Hij voorzag een oorlog tussen Frankrijk en Duitsland, was bang dat dat een verschrikkelijk prestigeverlies voor Frankrijk zou betekenen en zocht naar wat hij dacht dat de oorzaak van die dreigende oorlog was. Die vond hij bij de

joden, die hij verweet dat ze te luidruchtig protesteerden tegen de ontwikkelingen in Duitsland - hun protest daartegen zou ongetwijfeld leiden tot een oorlog tussen de twee naties.

Dat is de belangrijkste reden voor het verschijnen in 1937 en 1938 van twee uiterst venijnige

antisemitische pamfletten: *Bagatelles pour un massacre*, en *L'école des cadavres*. In 1941 volgt dan nog een derde pamflet, fel anti-Frans dit keer, *Les Beaux Draps*.

Hij wilde, zal hij later uitentreuren herhalen, Frankrijk voor een oorlog behoeden. Dat was de boodschap waarvoor hij zelfs zijn leven op het spel had gezet. Over zijn persoonlijke 'belang' spreekt hij met geen woord, maar dat moet zeker niet onderschat worden: die ene kogel van Poelkapelle was wat hem betreft genoeg geweest. Een nieuwe oorlog, die Frankrijk volgens hem zeker zou verliezen, zou ook het einde betekenen van het toch al aangetaste prestige van zijn land - en dus ook van zijn eertijds betoonde heldenmoed. En hoezeer hij daaraan hechtte, mag bijvoorbeeld blijken uit de mythe die hij jarenlang in stand heeft gehouden rondom dat fraaie omslag van *l'Illustré national:* dat blijkt niet meer dan een collage te zijn geweest, door hemzelf of misschien door zijn ouders samengesteld. Ongetwijfeld deed het hem een duivels genoegen om iedereen daarmee om de tuin te leiden en zodoende 's mensen domheid bevestigd te zien, maar tegelijkertijd is het een aanwijzing voor zijn krampachtige behoefte aan aanzien. En om te voorkomen dat hij dat aanzien zou verliezen, ontlaadde hij in zijn pamfletten zijn angst in de vorm van een volstrekt dolgedraaide haat tegen de joden - of beter: tegen 'de Jood'.

De voorpagina van L'Illustré national: mystificatie...

Stilist

Antisemitische en racistische geschriften worden nog steeds gepubliceerd. Dat is een trieste zaak, maar je bestrijdt de mentaliteit achter die geschriften natuurlijk niet door net te doen alsof ze niet geschreven zijn. Wil je er een gefundeerde houding tegenover innemen dan ben je verplicht er kennis van te nemen - dat is nu eenmaal de paradox

die de essentie van de vrijheid van meningsuiting bepaalt. In het geval van Céline kun je zijn pamfletten evenmin losweken van zijn fictionele werk om ze vervolgens ongelezen te verketteren. Ze bestaan, die pamfletten, hij heeft ze wel degelijk geschreven, hij heeft er zichzelf toe veroordeeld. En het is een erfenis waarvan wij geen afstand kunnen doen, ook al zouden we dat willen.

Hier is het echter niet in de eerste plaats de vraag of die pamfletten moreel aanvaardbaar of verwerpelijk zijn. Uit wat volgt mag bovendien blijken dat een oordeel daarover van méér afhankelijk is dan enkel die stellingname, maar uiteindelijk moet ieder voor zich maar uitmaken wat hij ervan vindt. Mij gaat het om de

poging te begrijpen waarom Céline ze geschreven heeft, waarom hij volgens mij zelfs niet anders kón dan ze schrijven.

Want hoe zag Céline zichzelf eigenlijk als schrijver?

> *'Céline schreef alsof hij het bewustzijn van de lezer wilde ontruimen om zelf de vrijgekomen plaats te kunnen innemen'*

Hij beschouwde zichzelf meer als een stilist dan als een schrijver. De grootste verdienste die hij zichzelf toeschreef was zijn beroemd geworden stijl, die van de drie puntjes en de opgebroken syntaxis, van ritme en muziek, van de stem die in het hoofd van de lezer moest weerklinken, de fluistering die hem *rechtstreeks* en onontkoombaar in het zenuwgestel moest treffen. Céline schreef alsof hij het bewustzijn van de lezer wilde ontruimen om zelf de vrijgekomen plaats te kunnen innemen. Met zijn stijl wil hij domineren, wil hij macht uitoefenen over de lezer.

Volgens Céline is het de taak van de romancier niet om informatie, ideeën of boodschappen over te dragen, daar zijn de encyclopedieën voor. Maar als we het over lie-te-raa-túúr hebben, wat blijft er dan nog over? De stijl. En 'de omstandigheden waarin het mannetje zich bevindt', zoals hij het zelf formuleerde. Daarmee moet een schrijver rechtstreeks op de zenuw af, op de emotie. Zowel zijn eigen emotie als die van de lezer, want, zegt hij op een grammofoonplaat uit 1958, in de Schrift staat dan wel dat in den beginne het Woord was, maar dat is niet zo: 'Nee! In den beginne was de emotie. Het woord is pas later gekomen om de emotie te vervangen, zoals de draf voor de galop in de plaats kwam, terwijl de galop de natuurlijke gang van het paard is; ze leren het te draven.' Ideeën, informatie en boodschappen zijn wat hem betreft dan ook rationalisaties die de mens van zijn emoties verwijderd hebben en die de gevoelspoëzie die hij met zijn stijl wil bereiken, in de weg staan.

Op die woorden van Céline zou men, om in de onderkelders van zijn bewustzijn terecht te komen, kunnen variëren met de stelling: In den beginne was niet de emotie maar de dood. Hoe kan het ook anders bij iemand die zijn jeugdherinneringen transponeert tot de dodendans die *Dood op krediet* is, bij iemand die tegen het eind van zijn leven verbaasd en ironisch constateert 'dat de meeste mensen er geen enkel vermoeden van schijnen te hebben dat ze dood zijn, of zo goed als. Dood vanaf hun geboorte,' en die van zichzelf zegt: 'In mij huist de dood.'

Ectoplastisch

De dood in al zijn verschijningsvormen is de eerste en laatste vijand in het leven van Céline geweest. Zijn hele schrijverschap heeft hij ingezet voor het bestrijden van die vijand, zijn oeuvre wordt gevormd door het oproepen en verbeelden van de emoties die hem bij die strijd bedreigden en het beoogde resultaat daarvan was het afwentelen van zijn angsten op de lezer.

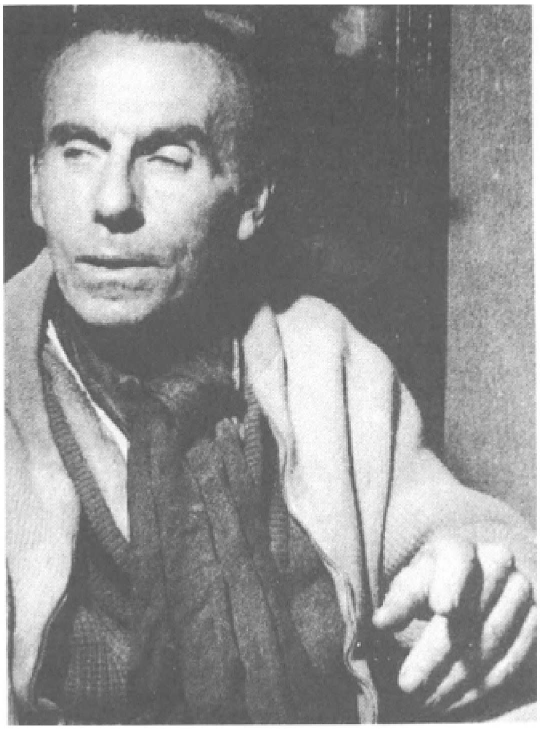
Dat resultaat varieert in kwaliteit. Zo zijn naar mijn smaak zijn eerste twee romans beduidend sterker dan zijn romans van na de oorlog - met uitzondering van *Feeërie voor een andere keer* uit 1952 (in 1991 op fabelachtige wijze vertaald door Frans van Woerden), waarin hij op hilarische wijze en vol zelfspot schrijft over zijn

gevangenistijd in Denemarken en zijn vooroorlogse tijd in Montmartre. Maar in zijn zogenaamde ‘Duitse trilogie’ schemert de techniek van zijn ‘deuntje’ te vaak door de tekst heen en *zeurt* hij bovendien veel te vaak over het onrecht dat hem zou zijn aangedaan.

Toch zijn er verspreid door zijn oeuvre vele

momenten aan te wijzen waarop Céline de lezer inderdaad rechtstreeks in het zenuwgestel weet te raken, momenten waarop hij wat je noemt onontkoombaar is. En het zijn juist die momenten waarop iets zichtbaar wordt van het motief achter zijn antisemitische pamfletten.

Op zijn best is Céline wanneer hij een hallucinerende werkelijkheid oproept door de realiteit met behulp van zijn stijl te transponeren tot een beklemmende schijn, of de schijn te transponeren tot een realiteit, zodat de lezer nauwelijks nog weet wat het verschil is tussen de wereld buiten hemzelf en binnenin hemzelf. Op die momenten ontkom je niet aan de macht van Céline's waanvoorstellingen en legt het verstand het af tegen zijn gevoelspoëzie. Dat is weliswaar bedreigend - het is de vraag of je die beelden ooit nog uit je hoofd krijgt - maar het is natuurlijk ook het mooiste wat er in de literatuur kan gebeuren.



Céline in Meudon, april 1957

De schimmige werkelijkheid die uit deze transponering voortkomt, is, om zo te zeggen, ectoplastisch: ze bestaat uit de onwezenlijke aanwezigheid van iets waarvan het verstand behoort te weten dat dat niet kan bestaan, maar waarvan het gevoel zich een des te beklemmender voorstelling blijkt te kunnen maken. En als er iets is dat zich leent voor het oproepen van die ectoplastische werkelijkheid, dan is dat wel de dood, in welke gedaante dan ook - de dood, waarvan het verstand immers zegt dat die niet ‘bestaat’, maar waarvan de verbeelding een voorstelling kan oproepen die echter is dan het leven zelf. Op zulke momenten onthult de literatuur de Dood.

De ketenenen van de literaire vorm

‘In mij huist de dood.’ Wanneer een tegenstander zulke allesoverheersende proporties aanneemt en zich zelfs ín iemand weet te nestelen, dan zijn alleen de krachtigste middelen geschikt om het gevecht aan te gaan. Vandaar dat Céline bij voorkeur het middel van de overdrijving en het doordraven gebruikt om uitvergrote beelden te scheppen. Daarmee tracht hij de dood uit hemzelf te verdrijven en hem te ketenen in een literaire vorm. In den beginne is de Dood en aan het eind is de Dood, daartussen ligt de literatuur.

Maar daartussen liggen ook die gloeiende pamfletten, geschreven in eenzelfde stijl en vanuit hetzelfde temperament. En daarin heeft hij dezelfde middelen nodig om zijn angsten te ketenen.

Zo Céline na zijn tweede roman al door zijn autobiografische stof heen was, dan was hij daarmee nog

niet door zijn emoties heen. Maar die kon hij niet langer projecteren op zijn eigen levensgeschiedenis zonder in herhaling te vervallen, dus richtte hij die in zijn pamfletten op god en de hele wereld: hij fulmineerde tegen de leden van de Académie Goncourt die hem voor zijn *Reis* de Prix Goncourt 'hadden onthouden', tegen het naturalisme, tegen het surrealisme, tegen de vooruitgang, het proletariaat, de homoseksuelen, de componisten, de vrouwen, tegen Hollywood, tegen rechtse kranten, linkse kranten, tegen sport, de democratie, Karl Marx, Rothschild, de liefde, de koningen van Frankrijk, de paus, het protestantisme, alle Amerikaanse en Engelse schrijvers, de Franse adel - en dan nog kom ik hier ruimte tekort voor al het andere waartegen hij zich hees schreeuwde. Want overal, o-ver-al zag Céline de joden die hij de schuld gaf van alles wat er in zijn ogen fout gegaan was of fout dreigde te gaan. Zijn angst was haat geworden, zijn haat verblinding. En toch. 'Zijn antisemitisme had niets met logica, met de werkelijkheid te maken,' schrijft Frédéric Vitoux. Wat mij betreft heeft hij daar gelijk in, maar dan moet er een andere werkelijkheid zijn waar dat antisemitisme wél mee te maken had. Die is volgens mij in zijn romans te vinden.

Zoals Céline in zijn fictieve werk een ectoplastische werkelijkheid van uitvergrote beelden nodig had om zijn ongerichte angsten te bedwingen in een uiterste vorm, zo had hij in zijn pamfletten een richtpunt nodig om zijn angst voor al die brandende cirkels om hem heen te bezweren. Dat richtpunt waren niet zozeer 'de joden', dat richtpunt was zijn waanvoorstelling van 'de Jood' - en daarmee creëerde hij op een vergelijkbare wijze een ectoplastische werkelijkheid als in zijn romans. 'De Jood' bestaat immers niet, maar krijgt door Céline's hallucinerende stijl dezelfde lugubere contouren als 'de Dood' in zijn romans. En die constatering kan ten slotte maar tot één conclusie leiden: waar Céline in zijn fictieve werk de Dood onthult, daar verhult hij in zijn pamfletten diezelfde Dood door er een andere vorm aan toe te schrijven. Hoe abject die intentie ook is waar het de mogelijke gevolgen van een dergelijke kijk op de medemens betreft, als we het over de *schrijver* Céline hebben is het tegelijkertijd ook waar wat E.H. Gombrich - in een ander verband overigens - in zijn Reynolds-lezing 1991 stelde: 'We mogen nooit vergeten dat stijl, net als elk uniform, ook een masker is, dat evenveel verbergt als onthult.'

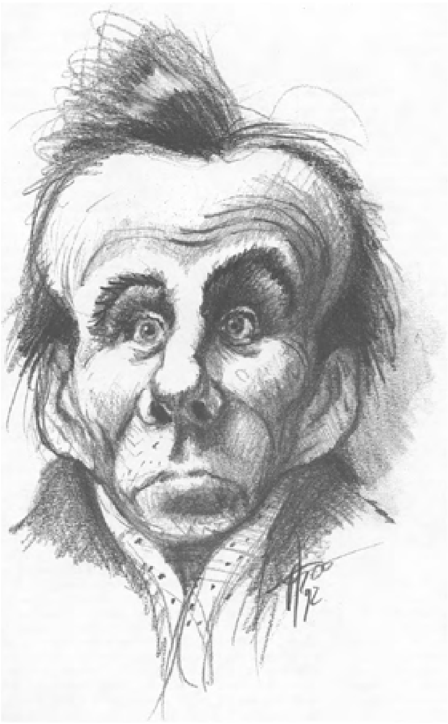
Uitgekotst

Een andere belangrijke biograaf van Céline, François Gibault, heeft in deel twee van zijn driedelige biografie, *Céline, délires et persécutions*, de stelling geponeerd dat Céline met zijn antisemitische provocaties nieuwe aandacht heeft willen uitlokken omdat hij door zijn autobiografische stof heen was, dat die pamfletten een nieuwe impuls zouden leveren: hij cultiveert zijn haat jegens de mensheid in het antisemitisme en wordt vervolgens om die haat gehaat; een soort levensverzekering gebaseerd op de dood dus. Ik ben ervan overtuigd dat die beweegreden niet uit het oog mag worden verloren. Zo vertelt Vitoux hoe de pamfletten van de journalist Henri Béraud veel stof deden opwaaien en hoe Céline zich tot een vriend wendde met de vraag: 'Denk je dat ik net zo fel zal kunnen worden als Béraud?' Maar zich uitsluitend hiertoe beperken betekent een te eenzijdig accent op de *strategie* en gaat voorbij aan de

innerlijke noodzaak bij Céline om een dwingende vorm te vinden voor een dwingende levensangst - of doodsangst, maar dat is bij Céline hetzelfde.

Rechtstreeks had hij die angst nooit kunnen verbeelden, daarvoor was zijn trots te groot. Haat was de enige vorm waarin hij kon overleven.

Ondanks de aanvankelijk grote belangstelling voor die pamfletten is Céline er uiteindelijk door alles en iedereen om uitgekotst: politiek links had hem om zijn *Reis naar het einde van de nacht* in de armen gesloten maar zweeg hem na die pamfletten morsdood, politiek rechts sloot hem in de armen om die pamfletten maar beschouwde hem na de oorlog als een verrader omdat hij het antisemitisme als een afgedane zaak beschouwde. Na de oorlog zaten de joden en niet-joden volgens hem immers in hetzelfde schuitje: de bedreiging van het blanke ras door ‘de zwarten en de gelen’. En weer had het decadente Frankrijk volgens hem niets in de



Céline (illustratie: Paul Tuijnman)

gaten. Alleen hij zag die nieuwe cirkel van vuur.

Maar in welke werkelijkheid zag hij die?

Tekenend, in dit verband, voor de verblinding van Céline als het gaat om de historische werkelijkheid, is deze zin uit een brief die hij vanuit de gevangenis in Kopenhagen aan zijn vrouw schreef: 'Ik eis in Denemarken politiek asiel *net zoals de joden dat in de tijd van Hitler vroegen* niet meer en niet minder' (cursivering van mij, KH). Hij, Céline, eigende zichzelf het lot van de joden toe. Je zou hem postuum een schop onder zijn kont willen geven voor zoveel onbenul.

Duitsers, joden, negers, Chinezen. Cirkels van vuur. Dreiging en doodsangst. Haat en een tomeloze stijl voor die haat. En steeds weer nieuwe cirkels van vuur. Zou Céline nu nog geleefd hebben dan zou hij zijn haat ongetwijfeld niet alleen gericht hebben tegen de buitenlanders in 'zijn' Frankrijk maar vooral tegen de moslimwereld. Hij zou er, gezien de recente geschiedenis, eenzelfde bedreiging in gezien hebben als in 'het gele gevaar'. Terwijl notabene het antisemitisme in grote delen van die moslimwereld nog springlevend is...

> *'Céline eigende zichzelf het lot van de joden toe. Je zou hem postuum een schop onder zijn kont willen geven voor zoveel onbenul'*

Esthetisch oordeel

Dankzij excellente vertalingen door E. Kummer en vooral door Frans van Woerden is het voor de Nederlandse lezers inmiddels mogelijk om een vinger achter de vorm van Céline's romans te krijgen. Maar hoe zit het met het inzicht in de vent daarachter? Is Céline te begrijpen ook zonder zijn pamfletten aan te vatten? Ik denk het niet. Daarom zouden ze, hoe schrikbarend van inhoud ook, integraal vertaald moeten worden. Trouwens, het gaat in die pamfletten niet alleen om die inhoud: Vitoux komt bijvoorbeeld superlatieven tekort voor zijn esthetische oordeel over *L'école des cadavres:* hij omschrijft dat als 'een ontembare werveling van waanzin', 'een muzikale scheldpartij, een vuurwerk van beledigingen, een welluidende eb en vloed van zijn angsten', en even verderop jubelt hij: 'Wat een bewonderenswaardige samenballing van stilistische genialiteit en Céliniaans geraaskal!'

Twintig jaar geleden verscheen er in *Van de ene dood naar de andere* al wel een selectie uit Céline's pamfletten, samengesteld en van commentaar voorzien door E. Kummer. Maar die publikatie was voornamelijk bedoeld om te laten zien welke onfrisse denkbeelden Céline erop nahield, niet om bij te dragen aan een zo compleet mogelijk beeld van de vent achter, of liever: in de vorm. Toch kunnen niet al zijn pamfletten zomaar op een grote hoop gegooid worden, en niet alles wat hij in de diverse pamfletten beweert is even abjecte onzin. Zo is er in *Mea culpa* geen sprake van antisemitisme of van persoonlijke aanvallen maar gaat het Céline uitsluitend om een aanval op de beginselen en de consequenties van het communisme. In 1937 vond dat pamflet nauwelijks weerklank, maar inmiddels heeft de tijd een handje meegeholpen en hebben de gebeurtenissen in Oost-Europa en de voormalige

Sovjet-Unie ervoor gezorgd dat het morele oordeel over Céline's pamfletten niet onverkort (en zeker niet in zijn algemeenheid) gehandhaafd kan blijven.

En zijn tirade tegen de gedelegeerden op congressen van het ‘Internationale proletariaat’ bijvoorbeeld (in *Bagatelles pour un massacre*), bevat passages die ik niet anders dan met volledige instemming kan lezen - al was het maar omdat nu woorden met precies dezelfde strekking opklinken uit al die landen waar de communistische regimes het veld hebben moe-

ten ruimen: onveranderlijk bleken de bestuurders door en door corrupt. Was het twintig jaar geleden nog blasfemie om te beweren dat het communistische systeem van fundering tot dakkapel was opgetrokken uit leugens en bedrog, nu is dat voor iedereen een klare zaak. Maar Céline had dat al heel wat eerder haarscherp in de gaten:

> (Op congressen omhelzen de gedelegeerden elkaar en beloven ze van alles) Maar als ze eenmaal weer terug zijn, diezelfde gedelegeerden, precies dezelfde corrupte hufters, moet je zien hoe ze in gestrekte draf naar de politie lopen om te eisen, te smeken dat de immigratie strenger aan banden gelegd, nog meer beperkt wordt en dat ze er flink 't mes in zetten! Dan hoor je geen holle frasen meer, dames en heren, geen diepe zuchten! geen flauwekul!... geen ontroerende toespraken!... De harde feiten! geweldig egoïstische en heel smerige voorschriften, goed uitgestippeld... Weg met de arme mieter!... Weg met de ‘werkelijke’ communist! Weg met allen die ook 's van de rijkdommen der aarde zouden willen genieten, ze onder de volkeren zouden willen verdelen!... een stukje rechtvaardigheid en een hap van de koek zouden willen hebben... Al die magere, zwervende en snuffelende honden! opgelazerd! Godverdomme! en de knoet erover! Dat is de klare taal van al die verbroederende gedelegeerden van de rijkste ‘trade-unions’ als ze eenmaal weer terug zijn...

Louis-Ferdinand Céline omstreeks 1955 in Meudon (foto: Lipnitzki-Viollet)

Hiermee wil ik niet beweren dat het dan met Céline's antisemitisme en racisme bij nader inzien ook wel zal meevallen, wel dat een categorische weigering om van zijn pamfletten kennis te nemen berust op de kortzichtigheid van het Morele Gelijk van de Dag. Principieel gesproken is er, als het gaat om de collectieve verkettering van een schrijver, dan ook geen verschil met wat er in de moslimwereld gebeurd is met Rushdie' s *Duivelsverzen*. Ook daar immers werd een schrijver onvoorwaardelijk veroordeeld door een geweldige massa waarvan nog niet één promille het boek zelf gelezen had. Over de vraag met welke hedendaagse auteur uit de wereldliteratuur

Céline zich anno nu geïdentificeerd zou hebben, hoeven we dan ook niet zo heel lang na te denken.

Tikkende tijdbom

Men kan zich afvragen of het wel zo verstandig is om in deze tijd, waarin het racisme als een tikkende tijdbom tegen de gevel van Europa ligt, zulke explosieve geschriften te publiceren. Dat zou *gefundenes Fressen* zijn voor al diegenen die eveneens hun angst in haat omzetten en handelen naar wat Céline schreef.

Ik deel niet het naïeve optimisme van iemand als Brinkman, die in een interview in HP/De Tijd (20 december 1991) meende dat Nederland vast niet met rassenrellen te maken zou krijgen omdat Nederlanders een internationaal volkje zou zijn en de historie ons leert dat ons land altijd

een heleboel minderheden heeft gekend waarmee wij over het algemeen goed overweg konden (in diezelfde historie zijn overigens genoeg momenten aan te wijzen die het tegendeel laten zien - zo stuitten degenen die Duitsland na de Kristallnacht ontvluchtten op het ontmoedigingsbeleid van de Nederlandse overheid). Het zou zelfs verwondering moeten wekken wanneer de opkomende golf van racisme niet ook Nederland overspoelt. De eerste tekenen kunnen inmiddels al niet meer ontkend worden, de komende niet meer genegeerd. Maar ze vormen een maatschappelijk probleem waar buiten de literatuur het hoofd aan moet worden geboden. En precies daar gaat het hier om.

Ik ben ervan overtuigd dat het nu juist niet het met banieren, messen en knuppels zwaaiende richeltuig is dat zich verdiept in de geschriften van Céline - of van wie ook. Verder dan het moeizaam spellen van een slecht geschreven en miserabel gestencild A-viertje brengt een primaat het nu eenmaal niet, daarna moet hij weer de straat op om zijn intellectuele inspanningen af te reageren. In geen enkel bericht over het angstwekkend toegenomen racisme in Frankrijk ben ik zelfs maar één keer iets over de pamfletten van Céline tegengekomen.

Ook al bevatten de pamfletten van Céline vele passages die zich moreel gesproken op hetzelfde niveau bevinden als dat van rellenschoppende en brandstichtende racisten, het gaat hier niet om daden maar om boeken. De publikatie daarvan, dat is een daad die desgewenst met een tegenpublikatie kan worden bestreden. Maar het al of niet verschijnen van een boek moet niet bepaald worden door de angst voor de ondergrens van de moraal. Literatuur is er onder meer om die ondergrens in het oog te houden. Gebeurt dat niet meer, dan is de vrijheid van meningsuiting er al doorheen gezakt en zal de moraal haar spoedig volgen - zo die haar al niet vooraf is gegaan.

Voor de pamfletten van Céline geldt dan ook exact hetzelfde als wat Norman Mailer schreef naar aanleiding van Bret Easton Ellis' weerzinwekkende roman *American Psycho*. Hij vergeeft het Ellis niet dat die een boek heeft geschreven waarin hij het Kwade heeft verabsoluteerd, maar, schrijft Norman Mailer:

> Als ik de auteur uiteindelijk toch verdedig door zoveel over hem te schrijven, doe ik dat omdat hij ons verplicht heeft om ondraaglijk materiaal te bekijken, en er zijn al zo weinig boeken die dat nog proberen. En daarom, als ik een van de auteurs zou zijn geweest die door de uitgever om hun mening waren gevraagd, dan had ik moeten zeggen, ja, publiceer het maar: het is niet alleen afstotelijk, maar het zal ook meer misdaden verhinderen dan het zal veroorzaken. Dat is niet noodzakelijk de bedoeling van literatuur, maar in deze zaak is het een duidelijk gegeven.

‘Een gepubliceerd geschrift is een daad die het denken betreft. De schrijver is verantwoordelijk voor de gevolgen van deze daad,’ beweerde de schrijver-verzetsstrijder Vercors in februari 1945 naar aanleiding van de Céline-affaire.

De schrijver verantwoordelijk voor de gevolgen van zijn boek? Welneen. De lezer, díe is verantwoordelijk voor de daden die hij uit zijn lectuur laat voortvloeien.

Was de schorpioen verantwoordelijk voor de brandende lianencirkel?

Karel Labey
De tuinen van Picasso

> *Een man van het volk, een drammerige stier. Zuidelijk aristocraat en 'savant'. De stille Mongool, de patriarch, maar tevens de triomferende Pietje Bell van de cultuur, om wiens hoofd men de nimbus van een sacrosancte gratiëring kan zien zweven.*
> *Kortom: Picasso.*

'Ik heb niet alles gezegd, maar ik heb alles geschilderd.'

Er spreekt een royaal zelfvertrouwen uit deze uitspraak van Picasso. Afgezien daarvan zijn er drie kenmerken uit af te leiden, die wezenlijk zijn voor zijn oeuvre. Het eerste is dat ieder belangrijk idee, iedere belangrijke ondervinding op de een of andere manier in zijn werk terecht is gekomen. Het tweede is dat hij een overdaad aan schilderijen heeft gemaakt - onder andere vanuit de drift om niets verloren te laten gaan: liever twee keer iets neergepoot, dan één keer iets tot op de nerf voltooid. Het derde kenmerk is dat schilderen voor Picasso een diepzinnige kunst was. Het is in zijn wereld rijker en omvattender dan die andere taal, die hij dan ook vaak verlaat.

Schrijver

Hij kende de macht van het woord en de fricties ervan. Hij had van nature een hang naar de dichters en illustreerde dikwijls werk van schrijvers. Men zei weleens dat alleen Jean Cocteau aan zijn bespraaktheid was gewaagd. Desondanks was de taal hem niet warm genoeg, niet *unzweideutig* genoeg om zijn diepste gevoelens aan prijs te geven. Schilderen beschouwde hij als een zowel simpeler als gloeiender daad. Radicaler in zijn eenvoud.

In de veertiger jaren zette Picasso twee toneelstukken op papier - grotesken welbeschouwd -, daarvoor al had hij onder andere in *Le Minotaure* zeer beeldenrijke poëzie gepubliceerd. André Breton had hem natuurlijk graag tot dichter gecanoniseerd, maar al deze werken dienden meer ter verpozing en ter zelfvernieuwing dan als een radicale uiting. Er zweeft iets gratuits omheen: de sabbat van een overigens rusteloos kunstenaar.

In een verstildere cultuur had hij wellicht meer geschreven: 'Als ik in China geboren was, zou ik geen schilder geworden zijn, maar een schrijver; en ik zou mijn werken geschreven hebben.' Helène Parmelin geeft de clou tot deze vreemde uitspraak. Ze tekende uit zijn mond op: 'Wat vereist is, is om de dingen te benoemen. Ze moeten bij hun naam worden genoemd. Ik benoem het oog. Ik benoem de voet.' Alleen iemand met radicale intenties zal het zo formuleren.

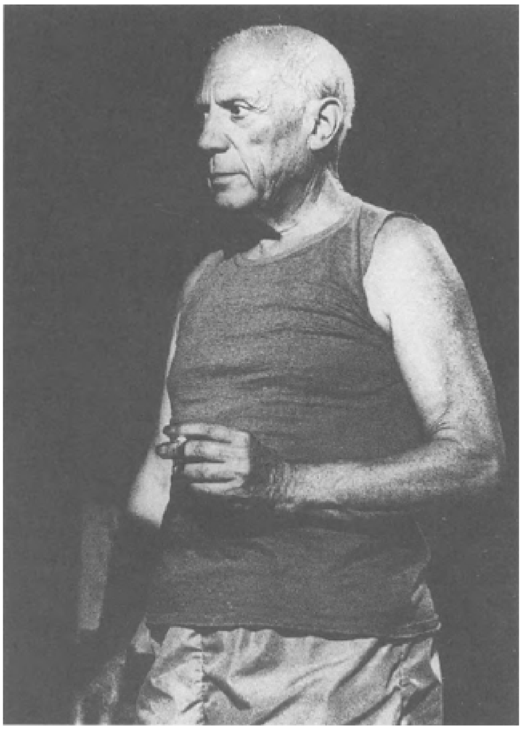
> *'Wat vereist is, is om de dingen te benoemen. Ze moeten bij hun naam worden genoemd. Ik benoem het oog. Ik benoem de voet.'*

Vitalisme

Picasso is aantrekkelijk, ‘gewild’ als symbool voor een overvolle en diffuse tijd - een tijd die continu lasso's naar de toekomst uitgooit - omdat hij ondanks alle fluctuaties met beide benen op oude grond bleef staan en blijk gaf van een sterk innerlijk kompas. Hij zwichtte nergens - met misschien het kubisme als de enige uitzondering - voor een dogma, voor het esoterische of voor stramme trouw aan een groep. Alles stond voor hem ter discussie. Daarbij had hij een onuitroeibare voorkeur voor het langzaam gegroeide, het organische en vitale. Energie en wil waren de kernbegrippen in zijn psychische huishouding. Hij dreef zijn ‘vitalisme’ bijna ad absurdum door met de uitspraak: ‘Ik verdedig het leven tegenover de dood.’

Hij was rebels en tegelijkertijd behoudzuchtig. Snaaks, slim en ondoorzichtig. Hij borg de moderne stuurloosheid in zich, maar stond daar tegelijkertijd boven dankzij een grote dosis zuidelijk en sereen bloed en dankzij de bijna volstrekte toewijding aan zijn werk. Werk als het fort waarmee de tijd haar lans kan breken.

Picasso is in trek als symbool vanwege de rebelse, heidense onrust die hij paarde aan humor, sensualisme, omhelzing. Octavio Paz zei over hem: ‘(...) zijn sociale gedrag, zijn liefdeleven en zijn esthetica werden dan ook altijd gedomineerd door hetzelfde principe: de breuk. Hoe kan ik dan beweren dat hij de schilder is die deze tijd representeert?’ Nu, de breuk had bij Picasso nooit veel weg van de macabere revolte van de dadaïsten of futuristen. De revolte was bij hem altijd, bijna ongemerkt, vermengd met schroom. Niets stond verder van hem af dan de amechtige klopjacht op het leven van bijvoorbeeld Nietzsche. Hij zegt ergens: ‘Ik ben de meest nieuwsgierige man op aarde,’ en dat verklaart eigenlijk al genoeg.



Picasso tijdens de opnamen van de film ‘Le Mystère Picasso’ van Henri-Georges Clouzot, Studio La Victorine, Nice 1955

Picasso komt af en toe dicht bij Arthur Rimbaud, ook een symbool - niet alleen als dichter, maar ook als *poète maudit* en desperado bijna een *erotic politician*. Rimbaud was een ingénu die de mores van de samenleving radicaal aantastte. Picasso en Rimbaud waren beiden allesverterend, toekomstgericht en subversief. Maar de subversiviteit werd bij Picasso altijd overhuifd door zijn verwondering en vreugde over het hem omringende. De verschrikkelijke kanten van Picasso hebben nog iets ontroerends: de sputterende macho, het getergde dier;

de verschrikkelijke kanten van Rimbaud benemen je de adem. Pablo Picasso, met zijn zeven 'huwelijken', met zijn vuurwerk van transformaties, is als symbool aanvaardbaar en waarschijnlijk per se verrijkend voor de samenleving. Rimbaud, schichtig en eenzaam bovendien, geheimzinniger ook dan Picasso, is dat niet of nauwelijks. Een coupe Picasso en een coup Rimbaud. Roland Penrose, een vriend van Picasso, vertelt in *Picasso, his life and his work* het volgende verhaal: De schilder kreeg een brief van een Franse collega. Hij maakte hem open en las: 'Monsieur, de schade die u hebt aangericht is onoverzienbaar.' Waarop Picasso zachtjes zei: 'Wie weet, misschien heeft hij gelijk.' Rimbaud had van een negentiende-eeuwse dichter een soortgelijke brief kunnen ontvangen. Je kunt je echter niet voorstellen dat hij op dezelfde wijze zou hebben gereageerd.

Massieve stilte

Picasso verbleef in de jaren dertig gedurende de zomers vaak in Hotel Vaste Horizon te Mougins. Het is een hoog op een heuvel gelegen dorp, zes kilometer boven Cannes, waar nauwelijks verkeer is. De tijd lijkt er stil te staan. Twintig jaar later zou Picasso op een van de uitgestrekte hellingen van het dorp een groot, tamelijk onopgesmukt landhuis betrekken: 'Ma Notre Dame de Vie'. In deze periode had hij zich meer dan ooit van de buitenwereld afgeschermd. Het was vrijwel ondoenlijk om toegang tot het huis te verkrijgen. De fotograaf David Douglas Duncan geeft een verslag van het interieur in *Het atelier van Picasso:*

> Op een rechthoekig plateau, vlak naast de schutting rond de tuin, ligt het kleine kapelletje 'Notre Dame de Vie'. Men kan eromheen lopen en - naast het kerkje - door de staken van de rieten schutting heen in de tuinen van Picasso kijken, waar af en toe in de verte een beeld opschemert. Maar behalve een eigenaardige massieve stilte die hier lijkt te heersen, wijst verder niets op het feit dat hier lange tijd de meest rigoureuze schilder van de eeuw heeft gewoond.

André Villers, 'Berçant un faune', 1957

In de fotobiografie van Duncan zie je, behalve Picasso's vrouw Jacqueline Roque, telkens dieren in de tuin, op het balkon of door de kamers scharrelen - de duiven, de geit, de beroemde teckel en de hazewindhond. Die teckel, Lump, had als een eidofoor veel met Picasso te maken, maar die hazewindhond eveneens. Het balorige, koddige en brutale gekoppeld aan messcherpe elegantie en gezwind raffinement. De clown die huist in de grand seigneur van het schilderen. Enerzijds bleek Picasso vaak aan zijn eigen

betekenis te twijfelen, of beter gezegd: aan die van zijn werk, anderzijds was hij niet te beroerd om zich, met een knipoog, de beste schilder van zijn tijd te noemen.

Contrasten

Picasso logeerde regelmatig in Hotel Vaste Horizon, samen met onder anderen Man Ray, Paul Eluard, Roland Penrose en Dora Mar - destijds zijn vrouw. Op een nacht, het was een van de eerste keren dat hij er verbleef, beschilderde hij een van de witte muren van zijn hotelkamer. De volgende ochtend werd dit, zoals te verwachten was, ontdekt. Picasso had indertijd enige faam, maar was nog lang niet sacrosanct. Een woedende gerant beval om die schildering onmiddellijk weg te halen. Met schoonmaakmiddel en witkwast werd de muur in de oorspronkelijke staat hersteld. De garçon van het restaurant diste mij het verhaal op zonder gêne en zonder ach en wee - slechts met een geamuseerde glimlach.

Picasso hield van contrasten; de geschiedenis ook, zoals blijkt uit de volgende anekdote. Bij een korte visite aan een bankgebouw dat voor een deel werd gerestaureerd, maakte de schilder op een van de oude, voor afbraak bestemde muren een graffiti-ontwerp. Toen dit de bankdirecteur ter ore kwam, liet hij het stuk muur onmiddellijk uithouwen en bij hemzelf thuis opnieuw inmetselen..

Overigens stelde Picasso ooit aan de fotograaf Brassaï voor om door de stad te trekken en op verschillende muren graffiti-tekeningen te maken. Brassaï zou het resultaat dan onmiddellijk kunnen vastleggen. Zou iemand op een verweerde muur een Picasso vermoeden? De honden misschien wel.

Uit dit soort voorvallen blijkt dat Picasso voldoende atavistisch bloed in zich had om consequent te prikkelen, te tarten. Hij was dol op provocaties, practical jokes, ondermijning van de status quo. Het was de zucht om bij de oorsprong terecht te komen, om de levensadem - Purusha, zoals ze in het Oosten zeggen - direct te ondergaan. ‘Musea zijn een massa misleidingen,’ zei hij, die slechts foeterend aan het exposeren toog.

Picasso - het enfant terrible, dat een jong schilder die hem in een restaurant zijn foto's voorlegt, aanraadt om zijn vader eens te sodomiseren - waarna hij misschien goed schilderwerk zal leveren. Koppel dit verhaal aan de overigens veel te simplificerende opmerking van Robert Hughes, dat Picasso bij elk gezicht dat hij schildert streeft naar het ‘primitieve effect’. Picasso streeft naar het ‘primordiale effect’, naar de transfiguratie - dat wil zeggen: de civilisatie een kwartslag draaien, zonder aan haar verworvenheden voorbij te gaan.

Traditie

Laten we Jean Cocteau en Pablo Picasso eens met elkaar vergelijken. Cocteau is trillerig, kwikzilverachtig, aristocratisch, legt behendig verbindingen. Voorloper en imitator, steeds zijn positie bijstellend, strategisch, verlekkerd op stromingen en nieuwe brandhaarden, lonkend naar de fotografen. Picasso is daarbij vergeleken

traag. Hij laat zich zelden meesleuren, wordt alleen beïnvloed. Hij laaft zich aan stromingen, waar Cocteau bewondert en omspeelt. In het begin kent hij enkele grote voorbeelden, Cezanne met name, daarna stoomt hij alleen verder. Cocteau is te karakteriseren als elegant, elektrificerend, een nerveus paard; Picasso als bonkig, vitaliserend, een gewelfde stier.

Cocteau, de *man of letters* die zich verantwoordelijk voelt ten opzichte van de poëzie, ten opzichte van zijn 'nachtelijke zelf' (*le moi nocturne*), heeft de viriele bravoure van de kunstenaar en de charme van de jongste generatie; dat laatste komt tot uiting in zijn dubieuze behaagzucht. Daarentegen zei Picasso: 'De enige die verantwoordelijk is voor wat ik heb gedaan en wat ik doe, dat ben ik zelf.' Beknopter kun je het nauwelijks stellen.

Cocteau en de traditie - een spel dat nooit pompeus wordt, op zoek naar een dwarsdoorsnede, naar een *adaptation* ook, in de grilliger en naaktere woorden van het heden. Rondom een tekening van hemzelf schreef hij: 'De klassieken herlezen, dat is ze voor het eerst lezen.' Een speurtocht naar radiatie, gratie, een vogelachtige luciditeit. Picasso zou eerder zeggen: 'De klassieken herlezen, dat is het leven opnieuw uitdossen.'

Picasso en traditie - dat is: in bezit willen nemen, verwondering, strijd en een altijd jaloerse vergelijkingsdrift. Slechts bij enkelen was hij van zins een soort buiging te maken, slechts bij enkelen wilde hij even op de knie uitrusten. Bij Michelangelo bijvoorbeeld, van wij hij zei dat je langs diens werken liep zoals je in het hooggebergte wandelde. En bij Rembrandt - een van de zeer weinigen voor wie hij een wat schuwe eerbied leek te koesteren. Van diens schilderij van de man met de helm maakte hij met inkt een vrij getrouwe kopie.

Picasso schroomde bepaald niet om veel beelden uit de traditie te gebruiken, te enjamberen. Salvador Dali noemde hem daarom schamper een duettist. Onzin natuurlijk. Het is eerder een soort picturale strijd. Zijn variaties op *Las Meninas, Le déjeuner sur l'herbe* en *Les femmes d'Algiers* zijn de bekendste voorbeelden van zijn bewerkingen. Bewerkingen, gebaseerd op bezitsdrang. Overigens zijn zijn variaties lang niet altijd zijn beste werken. Dikwijls zijn het verzilverde vereenvoudigingen van de gouden originelen.

Voor Picasso was de traditie een stuk land om te overweldigen; voor Cocteau was het eerder een soort park: wandelstok, baken en wijde perspectieven aanwezig. De schilder was een - ook uit strategie - zeer aards kunstenaar. Picasso - 1.90 meter lang, dat zou ondenkbaar zijn geweest. De aristocraat zou er met de schilderende dwingeland vandoor zijn gegaan.

> *'Picasso en traditie - dat is: in bezit willen nemen, verwondering, strijd en een altijd jaloerse vergelijkingsdrift.'*

Antibes

In 1947 ging Picasso werken in Musée Grimaldi te Antibes, een klein kasteeltje met uitzicht over de wijde, glanzende zee. (Inmiddels is het gebouw al geruime tijd een museum met veel werken van Nicolaas de Stael en van Picasso zelf.)

Toen Picasso er begon te schilderen, stond het pand al geruime tijd leeg. De curator, een vriend van hem, had half in een opwelling gezegd dat hij alle ruimtes zonder probleem kon gebruiken. Een toezegging waar de gemeenteraad later tegen in het geweer kwam. Picasso merkte over Antibes op: 'Iedere keer dat ik er kom word ik weer door deze antiquiteit gegrepen.'

Hij ging er in de hoge zalen fors tegenaan. Hier in dit fort, ontstond een aantal van zijn grote Arcadische fantasieën, met als bekendste het grote, sprankelende en enigszins koddige doek: *La joie de vivre*. Het lijkt, zo vlak na de oorlog, een uitbarsting van heidense, speelse en bijna feeërieke levensdrift. In Musée Grimaldi vond hij oude doeken waar hij direct overheen penseelde. Hij werkte graag op allerlei materiaal dat hij bij toeval tegenkwam.

Hieruit spreekt de behoefte alles opnieuw te bedekken, het wormstekige verleden te overhuiven, een virginale magie te doen zegevieren. Picasso, die als baby bijna de verstikkingsdood was gestorven en zich altijd bleef onderscheiden door een voorkeur voor totaal open kleding, kende de eeuwige drift tot ontworsteling, ontstijging.

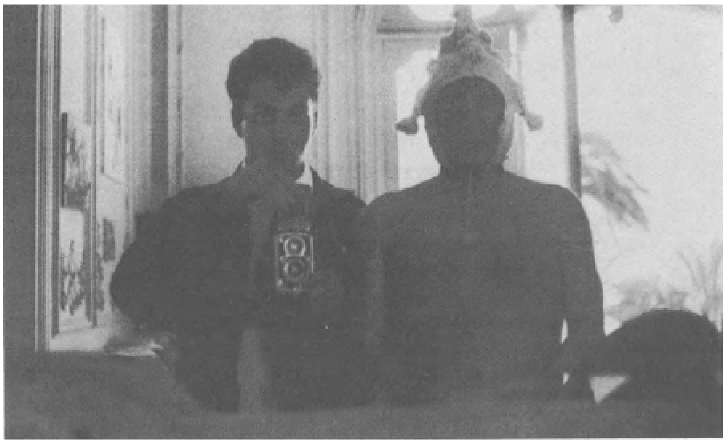
Picasso met een existentialistische coltrui aan? Onmogelijk! Te tendentieus, te donker, te afgemeten.

De ontstijging, de transformatie begint echter niet in het eigenzinnige, door geen overlevering gebonden scheppen, maar in het zien. De balorige verbeelding, de lucide verbeelding.

Picasso liet aan zijn buurman in Mougins, de fotograaf André Villers, eens een serie foto's van het model Sylvette David zien. ‘Kijk!’ zei hij,‘haar borsten zouden evengoed op de rug kunnen zitten.’ Volgens hem was dit een kenmerkende eigenschap van Engelse vrouwen.

Hier neemt de moderne schilderkunst bijna hetzelfde tempo aan als de moderne poëzie, die

volgens Hugo Friedrich voor een groot deel wordt gekenmerkt door de 'dictatoriale fantasie'.



André Villers en Picasso, 'Zelfportret in de spiegel'

Het is duidelijk dat het principe van de 'dictatoriale fantasie' op gespannen voet staat met het beginsel van 'l'art pour l'art'. Want het laatste lijkt de kunst als een enigszins verzaligde en gestoffeerde zijkamer van het leven te presenteren: het boudoir van de geest, waar de notie van strijd slechts achter kamerschermen wordt geduld. Kunst als atletiek of als flaneren - het is het verschil tussen een Bonnard en een Picasso. Picasso ergerde zich aan het luxueuze neo-impressionisme van Bonnard. Alsof die de werkelijkheid alleen maar orkestreerde maar geen gestalte gaf. Overigens is de altijd mysterieuze Matisse iemand bij wie het flaneren moeiteloos in de atletiek van het schilderen lijkt over te gaan.

Matisse

'Matisse, de sphinx,' zei Françoise Gilot in haar in 1990 verschenen *Matisse, Picasso, Het verbaal van een vriendschap*. Ongetwijfeld het meest nabije verslag van de vooral vanaf 1930 opbloeiende vriendschap tussen de twee schilders die vaak - vreemd genoeg - de Noord- en de Zuidpool werden genoemd. (In dat geval lijkt Matisse me de Zuidpool.) Het boek draait uit op een, in mijn ogen, nogal gemakzuchtige heiligverklaring van Matisse: 'Hij heeft zowel het oog als de geest bevrijd (...) Door middel van zijn kunst heeft Matisse het geloof in de mogelijkheid van een aards paradijs hersteld.' Hoewel het boek vol staat met aardige en wetenswaardige anekdotes over Picasso lijkt ze, op de beslissende momenten, een vaderrol voor Matisse weg te leggen. Gilot vertelt het volgende verhaal: 'De filosoof Emmanuel Berl heeft eens gezegd dat Picasso en ik onze lotsbestemmingen hadden verenigd omdat we allebei verliefd waren op Matisse's kunst, en dat we uiteen zijn gegaan toen Matisse's dood voor de deur stond. Matisse's droom was Picasso's hoop geworden, en mijn eigen droom.' Deze hele uiteenzetting doet zeer onwaarschijnlijk aan en heeft veel weg van een motie van wantrouwen ten opzichte van Picasso's kunst. En had hij 'Matisse's droom' wel zo hard nodig?

Een conversatie uit het boek, die eigenlijk Matisse's beperkingen ten opzichte van Picasso verraadt, laat ik hier volgen:

Matisse: ‘Toen ik naar Tahiti ging, waar ik bij het onderwater zwemmen de schoonheid van de koraalriffen ontdekte, constateerde ik dat het gras er precies dezelfde kleur groen had als dat in Normandië, en ook daar werd ik smoorverliefd op een leunstoel.’

Picasso: ‘Een merkwaardige uitspraak. Je kon dus smoorverliefd worden op een leunstoel. Nu begrijp ik eindelijk waarom jij lang geleden de schilderkunst met een leunstoel hebt vergeleken.’

Volgens een uitspraak die Matisse vaak herhaalde moest een goed schilderij even ontspannend en behaaglijk zijn als een goede leunstoel. De stelling bewijst eigenlijk ook dat Matisse het

extreme avontuur schuwde en een grotere plaats inruimde voor de schilderkunst op zich, haar eindeloze korf aan harmonieën.

> *'Ik zoek naar inspiratie in de werkelijkheid. Alleen de werkelijkheid beweegt mijn fantasie en geeft me nieuw leven'*

Moraal

Picasso zei: 'Voor mij is een huis een instrument om te werken, niet de achtergrond voor een elegant leven. Iedere kamer is mijn studio, mijn laboratorium.' De moraal van een schilder als de moraal van het werk. 'Werken om niet te werken,' was een van zijn apodictische adagia. 'Keine Eile, sondern Geschwindigkeit,' zeiden sommige Nieuwe Wilden.

Het gestage werken houdt uiteraard *coming down to facts* in. 'De liefde wordt door feiten bewezen' - dit oude Spaanse spreekwoord herhaalde de schilder vaak. Hij was, zoals hij meermalen zei, 'een Spanjaard en dáárom realist.'

'Picasso vocht tegen de werkelijkheid in een lijf-aan-lijf gevecht dat doet denken aan de bloedige rituelen op Kreta en de mysteries van Mithra uit de periodes van het decadentisme,' aldus Octavio Paz. Picasso zelf zei: 'Ik zoek naar inspiratie in de werkelijkheid. Alleen de werkelijkheid beweegt mijn fantasie en geeft me nieuw leven.' De koppeling tussen deze uiteenlopende citaten wordt gegeven door een uitlating van David Douglas Duncan. Hij noemde zijn vriend ooit: 'De meest gedisciplineerde man die ik ken, en de meest vrije.'

Overigens is deze nu eens blijmoedige en dan weer onverzoenlijke trant van schilderen - het schilderen als een trein - van grote invloed geweest op andere zich massief voortbewegende schilders als Karel Appel, Julian Schnabel en Jackson Pollock, die volgens de legende altijd over Picasso jeremieerde: 'Die man heeft ook niets met rust gelaten.'

Ongewisse zaken onder het stof

Verhuizen betekende voor Picasso: de ene deur achter zich sluiten en de volgende openen. Op een goede dag vergrendelde hij de poort van het oude pand of atelier, liet veel van de bijbehorende meubelen en bric-à-brac achter en opende een nieuwe stal. In de Villa Californië in Cannes is sedert zijn vertrek in 1961 tot lang na zijn dood vrijwel niets veranderd. Een werkplaats in Parijs, Rue Gay Lussac, stond dertig jaar lang leeg, dat wil zeggen vol. Vogels hadden er hun nest gebouwd. Men vermoedde gewisse zaken onder het stof. 'On devinait des choses,' zoals André Villers het uitdrukt.

Het stof beschermde de schilderijen volgens Picasso. Hij wilde niet dat men het, met de hand of de plumeau, zou verplaatsen. Het onthult een grote concentratie op het heden, een bezwering van het persoonlijk verleden dat als de pijlers van een brug het heden dient te ondersteunen. Bij Rembrandt zou je je evengoed kunnen voorstellen,

dat het verzamelde verleden in nauwelijks betreden ruimtes wordt bewaard en gekoesterd.

> Zij die zich bekommeren om het oordeel van toekomstige generaties kunnen niet vrij zijn. Het nageslacht is een hypothese en een kunstenaar werkt niet met hypotheses. Hij werkt voor het hier en nu en om het hier en nu te verhelderen voor zichzelf en zijn tijdgenoten.

Deze uitspraak lijkt nogal strijdig met de opeenhoping van het stof en uit onder andere Gilot's *Leven met Picasso* blijkt wel hoe vaak hij juist met het oordeel van de na hem komenden was gepreoccupeerd.

Het is een anti-romantische strategie en niet veel meer dan dat. Picasso stelt zich op als een

realist die zich geen knollen voor citroenen laat verkopen.

'Musea zijn een massa misleidingen.' Hij drukte hierin behalve zijn voorliefde voor de toekomst de gedachte uit dat het historische een valse schaduw is (geworden). Het verleden wordt gewiegd, bepoederd en betutteld tot het stram en grijs is, terwijl het - onder een andere belichting - gewoon een verre tak van de familie is. Niet uitheems, niet bizar, maar datgene wat net zo goed onze werkelijkheid had kunnen zijn.

Tenslotte is er, met een forse draai van het hoofd, alleen het alomvattende heden - deels beschermd door een dikke laag stof. 'Voor mij,' merkte Picasso op, 'is er noch verleden, noch toekomst in de kunst. Als een kunstwerk niet in het heden leeft, dan leeft het als zodanig niet. De kunst van de Egyptenaren en van de grote schilders van gisteren is geen kunst van het verleden. Het is kunst van nu.' Picasso volbrengt het lastigste en - in zekere zin - bevrijdendste waagstuk voor een kunstenaar. Geheel van zijn eigen tijd zijn, geen slagen om de arm houden, geëngageerd en met alle stromingen in debat en niettemin, door consequent egotisme en verzonken bezig-zijn in de eigen tuin, onbereikbaar in eenzaamheid en verheven boven het jachtige gewoel. Toegewijd aan de eigen tuin en de erfenis onder de leden is men ouder én nieuwer dan het heden. Het volstrekt eigenzinnige is het volstrekt aanwezige.

Ongeopende post

'Het is niet eenvoudig om parallelle voorbeelden te vinden voor Picasso's situatie: tegelijkertijd representatief en excentriek, een populaire ster en een eenzelvige kunstenaar,' schrijft Octavio Paz in zijn essay over hem (in: *De levensboom*, Amsterdam, 1991). Picasso wordt daarmee ook, net als bijvoorbeeld Salvador Dali, een voorbode van een nieuwe generatie 'representatieve en excentrieke' kunstenaars.

Zowel in film, beeldende kunst, muziek als literatuur. Noem James Dean, noem Karel Appel, noem John Lennon. Het radicale individualisme heeft een grotere glans gekregen. Dat de media daarbij een hoofdrol spelen is vanzelfsprekend. Dit is zo ongeveer de eerste periode in de geschiedenis dat men voorbeelden zoekt die ook eeuwig het *enfant terrible* kunnen spelen. En dat is - wrang genoeg - voor een groot deel de tol van bureaucratisering en massaficatie.

> *'Als een kunstwerk niet in het heden leeft, dan leeft het als zodanig niet. De kunst van de Egyptenaren en van de grote schilders van gisteren is geen kunst van het verleden. Het is kunst van nu.'*

Picasso probeerde het heden te omhelzen en tezelfdertijd op een afstand te houden. Een paradox. Het is bekend dat hij de post vaak niet opende; wel zorgvuldig bewaarde. André Villers vertelde me een van de aardigste verhalen daarover, afkomstig van René Char.

De boeren hadden in Frankrijk vroeger de gewoonte, om een kras in hun schop te kerven zodra ze er weer een veld koren mee hadden afgewerkt. René Char had eens een dergelijke schop gevonden, met opvallend veel inkervingen erin. Als een bijzonderheid had hij hem aan Pablo opgestuurd - om er vervolgens niets meer over

te horen. Jaren later pas vroeg hij hem: ‘En, wat dacht je eigenlijk van die schop die ik je destijds heb gezonden?’ ‘Een schop? Nooit gezien!’ Gezamenlijk begaven ze zich

naar een speciaal vertrek, waar een massa ongeopende pakjes en brieven werd bewaard: een massa mysteries. Ze vonden het pakket van Char vrij snel. Het geval werd onder grote hilariteit uitgepakt.

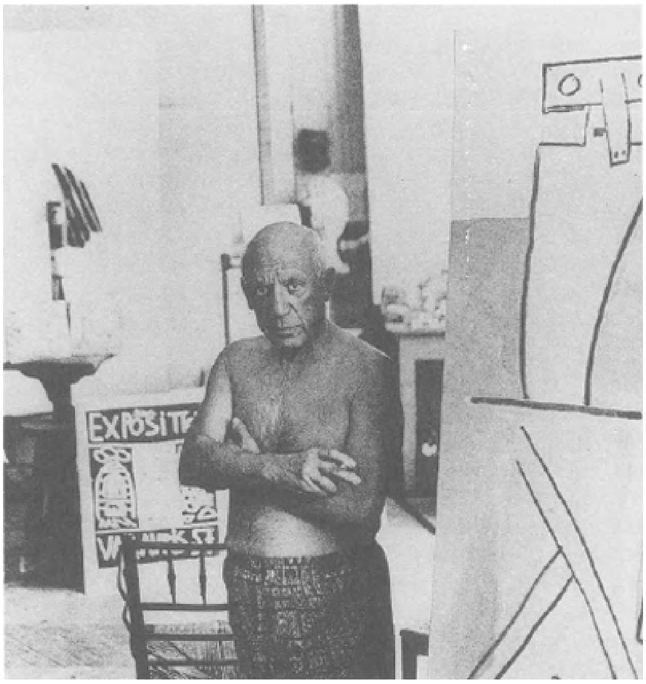
Door het niet openen van de post blijft het verleden het heden, want immer maagdelijk. Afweer, onverschilligheid of schroom? Van alles een deel, vermoed ik. Het is zowel uit een vreemd respect voor het andersgeaarde, als uit een, licht hysterische, behoefte aan onverstoorbaarheid dat hij de post niet opende. Maar de man die de post terzijde schuift, is dezelfde die onder geen beding afstand wil doen van een oude trui vol gaten, wiens schilderplunje nooit gewassen wordt (die volgens de overlevering desalniettemin nooit vuil wordt).

Wankele apotheose

Picasso's streven naar een gebronsde sereniteit naar de diepe, roestkleurige teint van de bergen, was een poging de dagelijkse beslommeringen ‘kalt zu stellen’.

De duiven, honden en geiten verzamelde hij om zich heen als mascottes, blikvangers en vrienden in stilte. De argeloosheid, charme en beweeglijkheid van de dieren om zich aan te laven; om de droom van een ommuurd Eden te herstellen. Georges Boudaille (*The drawings of Picasso*, 1987) heeft het over ‘de bewoners van Picasso's Hesiodische Arcadië: strooien godjes, saters, nimfen, musketiers en maja's; dwergen en aristocraten à la Velazquez.' En daar kun je aan toevoegen: de herders, al of niet met baard, die hij beeldhouwde en schilderde als symbolen van een natuurlijk bestaan.

De bronzen sculptuur van de herder met het lam in zijn handen dat midden op het dorpsplein van Vallauris staat (tegenover de door hem beschilderde kapel ‘La guerre et la paix’) is in al zijn net niet onbeholpen eenvoud een van zijn meest roerende scheppingen.



André Villers, 'Villa La Californie'. 1957

De overtuiging wint terrein dat het late werk van Pablo Picasso niet zozeer een *décadence* was - al werd het dan vaak veel slordiger - maar een nog directere en sensuelere taal waar Eros, de droom van een hersteld Eden en de bittere strijd met de melancholie en de angst om beurten de hoofdrol spelen. Geen zwanezang dus, maar een wankele apotheose. Meer dan ooit dwalen er ludieke, gracieuze of strijdbare figuren in rond uit een hedendaags arcadisch landschap. Nieuwsgierige mannen, 'rokers', musketiers, herders, hippies, fluitspelende faunen, aanminnige schoonheden en dromerige kinderen.

De middeleeuwse plasticiteit, grilligheid en aardsheid als tegenhanger voor een al te afgewogen en cerebrale cultuur. De schoonheid zal zich nooit zonder de humus van het ongeschminkte, het rauwe kunnen vernieuwen. *L'art brut, Arte Povera*, maar ook Jackson Pollock en enkele andere abstract-expressionisten trokken de uiterste consequentie. Het is hetzelfde vrijmaken van energie, hetzelfde uit-

rusten van een geheel nieuw schip dat veel rockmuziek pretendeert te zijn - en vaak is - ten opzichte van een zekere uitgemergeldheid van het klassieke idioom. Het draait om het herstellen van de balans kruis-inborst, aarde-intellect op een vrij - een bijna geheel vrij - plateau.

Verbijsterend decor

Picasso bestudeerde eens een aap in de dierentuin. Die aap tekende zomaar wat. Ten slotte merkte de schilder op dat er in wezen weinig verschil was tussen die aap die zat te tekenen en hijzelf wanneer hij tekeningen maakte. - Ironie of ernst? Beide waarschijnlijk. As usual. Het Westen is niet veel meer dan kruimels op de mantel van het Oosten, dat zei hij ooit. En uit die dubieuze uitspraak maak ik op dat hij het menselijke in een sereen, een verzonken perspectief plaatst. Dat hij het primitieve koestert en de civilisatie wantrouwt.

Hij heeft alle instincten van de bourgeois en van de Spaanse, bezitterige drang in zich. Maar zijn genie maakt van deze erfenis een decor. En maakt dat decor almaar verbijsterender. Een toeëigening van het rijke bourgeois-verleden via voorwerpen, die hem het geheim ervan influisteren. Een koestering van dat verleden - zijn sentimentele kant - en in sommige perioden van zijn werk (de periode Olga Koklova met name) bijna een hymne erop. Tezelfdertijd echter laat hij elk voorwerp, afkomstig uit een statiger en gelijkmatiger tijd een bocht maken naar een zelfbewustere, markantere en meer onthutste tijd. Een eeuw die zowel geraffineerder, geslepener, magischer, radicaler, als harder, heser en navranter is dan de vorige. Vandaar ook de typische moderne uitdaging voor een kunstenaar om het navrante te overwinnen.

> *'Enthousiasme is datgene wat wij het meeste nodig hebben, wij en de jongere generatie'*

Tegen Christian Zervos merkte Picasso in de dertiger jaren op:

> Het wezenlijke in ons tijdvak met een zwakke moraal is om enthousiasme te creëren. Hoeveel mensen hebben Homerus werkelijk gelezen? Desalniettemin spreekt de hele wereld over hem. Op deze wijze is de homerische legende geschapen. In deze zin vormt een legende een waardevolle stimulus. Enthousiasme is datgene wat wij het meeste nodig hebben, wij en de jongere generatie.

Bertien Dijkstra
Inhaalmanoeuvre

‘Wolf?’ vroeg de vrouw verbaasd. ‘Ik had gehoord dat ze Marijke heette.’

‘Ja ja,’ zei hij ongeduldig, zei hij op van de zenuwen. Hij wilde dat ze hem niet zo aanstaarde met die wanhopig opengesperde ogen. Dat ze haar kop hield, dat wilde hij. Daarna zou hij zoetjesaan achteruitlopend, op verstrooide manier hier en daar een stukje weekendbijlage doorbladerend, afstand kunnen scheppen. Maar ze draaide zich abrupt om naar het aanrecht en begon met een houten lepel in een beslagkom te roeren. Dus liep hij gewoon de keuken uit.

In de gang hoorde hij haar roepen. ‘Wolf?’ riep ze.

‘Prinses Christina heette vroeger toch ook Marijke!’ schreeuwde hij en nam de trap met twee treden tegelijk.

In zijn werkkamer stelde hij orde op zaken. Het artikel voor De Groene, zo goed als voltooid, stopte hij in zijn schoudertas. Achterberg en De Vries legde hij in de partiturenkast, waar hij alleen de sleutel van had.

‘Als je nu weggaat, ga ik dingen op je kamer verscheuren,’ had ze vorige week gezegd. Hij was toch gegaan en toen hij terugkwam bleek alles nog onaangeroerd. Maar het was beter geen risico's te nemen.

Hij hijgde een beetje, hij werd wat kortademig de laatste tijd. Van liefde, van woede en omdat hij de vijftig ruimschoots gepasseerd was.

De vrouw beneden klitte als een bloedzuiger in zijn vel. Straks zou hij uitgeput in de trein zitten met een lange reis voor de boeg. Daarna het station uit, rechtsaf en dan de eerste straat links. Hij had de sleutel van het verveloze studentenhuis aan zijn sleutelbos hangen. ‘Dan hoef ik niet op te staan,’ had Wolf gezegd, ‘dan kan ik het bed warm houden.’

Aan het begin van het nieuwe seizoen was ze met de viool onder haar arm achteloos zijn orkestklas binnengeslenterd. Lange armen, lange benen. En dito tenen, maar dat wist hij nu pas. Als hij zich vermoeid van haar losmaakte, zwetend naast haar lag uit te blazen, legde ze een koele arm, zacht als zijde, om hem heen.

‘Blijf nou,’ mokte ze, ‘blijf bij me. Je geeft toch niks meer om dat mens.’

Nadat hij zich haastig had aangekleed stond ze met de voordeur in haar hand en zei met een strak mondje: ‘Het wordt tijd dat je een keuze maakt.’ Dat had ze uit de Bouquetboekjes die overal in haar kamer rondslingerden. Het Wolfje speelde fabelachtig viool, maar daar bleef het dan ook bij. Wolf was niet slim, maar ze had vlijmscherpe, witte tandjes en moest nog twintig worden.

‘Meisje van me,’ mompelde hij terwijl hij zijn fiets uit het schuurtje haalde. Hij was nu niet meer moe en trapte even later gelijkmatig door stille, bosrijke lanen. De vrieskou voelde hij nauwelijks en in de verte begon het licht te worden. Hij hield ervan de eerste trein te nemen. Zijn lessen begonnen om half elf. Daarvoor was er de warmte van Wolfs bed, het vorstelijk ontbijt bestaande uit een oude boterham met kaas en een kopje lauwe thee.

Hijgend en puffend fietste ze opeens naast hem. Stoom uitstotend riep ze: ‘Ik ga met je mee vandaag!’

Hij hield in, zij ook. Hij trapte als een bezetene, zij ook.

In de trein stond hij op en liep naar een andere coupé.
‘Laat dat,’ zei ze, ‘je kunt die trein niet uit en ik volg je op de voet.’
Waarom ze hem dit aandeed, vroeg hij. Waarom ze hem niet met rust liet. Er waren dingen die hij moest doormaken. Ja, natuurlijk hield hij van haar, maar met Wolf was het anders.
Ze zweeg en keek met grote ogen stil en onverzettelijk uit het raam naar het voorbijschietende landschap. Hij zag de grijze strepen in het ongekamde zwarte haar en wist de zachte, overbekende huid onder haar verschoten jas, de versleten kleren waar ze niet om gaf. De rimpelingen in het vel van haar buik die onbeweeglijk bleven onder zijn gehaaste aanrakingen, de ogen die trouw in de zijne bleven kijken. Al jaren.
Ze wilde meer. Hij zou niet weten wat.
‘Je zou me altijd nog eens het conservatorium

laten zien,' zei ze. 'Daarom ben ik met je meegegaan.'

'Ik hoef pas om half elf les te geven'.

Ze knikte tevreden. 'Tijd genoeg dus.'

In de stationsrestauratie haalde hij koffie voor haar. 'Beloof me dat je hier blijft zitten,' zei hij dringend, 'ik ben binnen een half uur terug. Ik moet nu even naar haar toe'

'Wolf?' vroeg ze peinzend, 'houdt Wolf haar schaapskleren aan in bed?' Ze pakte zijn sleutelbos die op het tafeltje lag en pendelde ermee voor haar ogen heen en weer. 'Ik blijf hier zitten als jij het gaat uitmaken,' zei ze streng. Ja goed. Ze had gelijk. Kon zo niet langer. Zou ernstig met Wolf spreken. Nog even naar de wc.

Ze volgde hem het station uit. Steels. Zich dwaas verschuilend achter een reclamezuil, een straathoek. Zuster Ursula.

Vanaf de overkant, op haar hurken half achter een auto zittend, zag ze hem rommelen met de sleutelbos. Een seconde staarde hij er onbeweeglijk naar, stampte daarna driftig op de grond. Ze duwde haar handen dieper in haar jaszakken. Warm en glad lag de sleutel in haar rechterhandpalm.

Hij belde aan en verdween even later door de open- en dichtgaande deur. De kou kwam vanuit haar hart en verspreidde zich door haar ledematen om in de periferie tot bevriezen over te gaan. Een half uur, had hij gezegd.

Weer terug in de restauratie bestelde ze warme chocolademelk. Je moest je ogen op een bepaald punt richten, diep en ontspannen vanuit de buik ademhalen, de kruin als het ware openen zodat elke gedachte, alle kwaad en verlammend gif konden verdampen. Daarna zou er ruimte zijn voor de energie van het witte, tijdloze licht, waarin ze de dagdroom kon oproepen. Ze waren jong en liepen hand in hand. Ergens. Wat maakte het uit waar, zolang hij maar de woorden zei die rijmden op de hare.

De zwarte wijzers wezen onverbiddelijk aan dat het tien uur was. Ze vloekte voluit.

Soepel gleed de sleutel in het slot en daarna bevond ze zich in een donkere, muf ruikende gang. Het was doodstil. Lukraak opende ze een deur.

De matras lag op de grond. Met zijn elleboog onder zijn hoofd gesteund lag hij naar haar te kijken. Boven het enkele laken schemerden de grijze krulletjes op zijn borst.

Het meisje dat aan tafel zat, trok haar dunne kamerjas vaster om zich heen en stond op.

'Hallo,' zei ze en stak sloom een hand uit. 'Ik ben Wolf.'

'Over vijf minuten moet je lesgeven,' zei ze tegen hem.

Hij sprak tussen zijn tanden. 'Rot op. Maak dat je wegkomt, je hebt hier niks te zoeken.'

Ze wendde zich tot Wolf. 'Dit is mijn man. Al twintig jaar. Blijf voortaan van hem af. Zoek iemand van je eigen leeftijd.'

Verbluffend snel sprong hij overeind en begon haar onhandig te slaan. Ze mepte terug en trok aan allebei zijn oren. Ze vochten, schreeuwden onsamenhangende woorden en als op afspraak begonnen ze op hetzelfde moment te huilen.

Wolf wees met gestrekte arm naar de deur. 'Wegwezen. Eruit! Stelletje ouwe kwezels...!'

In de trein keken ze zwijgend naar buiten en zagen in een flits het opgeheven, onnozele gezicht van een man die naast de spoorlijn stond en zijn broek liet zakken.

Tegelijk barstten ze in lachen uit.
Hij hield zijn hand op. Ze knikte en gaf hem de sleutel terug.

'De matras lag op de grond. Met zijn elleboog onder zijn hoofd gesteund lag hij naar haar te kijken. Boven het enkele laken schemerden de grijze krulletjes op zijn borst.'

Hester Eymers
L'Ecriture Durasienne

> *Een verkenningstocht door het werk van Marguerite Duras, een interpretatie-avontuur dat leidt van* Het materiële leven *naar* De vervoering van Lol V. Stein, *van* De ziekte van de dood *naar* Zwart haar, blauwe ogen. *Een onderzoek naar de verhouding die Marguerite Duras heeft met de Ecriture Féminine aan de hand van thema's zoals 'de zee', 'de stilte', 'hoet verlangen' en 'de liefde'.*

Stelt u zich eens voor, u schrijft romans. Een groot gedeelte van uw ervaringen, denkbeelden en fantasieën kunt u omvormen tot proza. Toch blijven er restjes over, en wat doet u daar mee? Weggooien? Wachten tot ze van pas komen in een nieuwe roman? Of schrijft u er losse stukjes proza van die u allen van een titel voorziet en vervolgens bundelt?

Voilà! Dat laatste is wat Marguerite Duras deed in haar laatste boek, *Het materiële leven*. Daarin heeft ze gedachten en belevenissen bijeengezet die uiteenlopen van de vrouw van Walesa tot haar eigen huis, van toneel tot drankverslaving. Gedurende zes maanden had Marguerite Duras gesprekken met Jérôme Beaujour, huisvriend en journalist, waaruit dit boek is voortgekomen. Hij tekende alles op, zij kortte in, versoepelde en temperde de teksten.

Ik las het boek van voor naar achter, van achter naar voor, en mijn lievelingsfragmenten nog een keer tijdens het koken wanneer ik wachtte tot de aardappels gaar waren. Terwijl het eten aanbrandde, kwam ik tot de conclusie dat het een vreemd boek is. Zelf zegt zij hierover: 'In dit boek dat eigenlijk geen boek is had ik het over van alles en nog wat willen hebben, net als op andere dagen, in de loop van een dag als alle andere, een alledaagse dag.'[1.]

Voor degene die al bekend is met Duras' werk is *Het materiële leven* een uitbreiding en verheldering van haar eerdere boeken. Het geeft achtergronden die boeken zoals *De minnaar, De ziekte van de dood* en *De vervoering van Lol V. Stein* verduidelijken en met elkaar verbinden. Voor degene die nog niet bekend is met de Durasiaanse schrijfstijl, is *Het materiële leven* een aangenaam begin.

Schrijven

Een van de vele interessante onderwerpen uit *Het materiële leven* is het schrijven. Duras vult daar uiteraard vele uren mee en het blijft voor haarzelf een duister proces. De woorden leggen alles vast, ook datgene wat niet geschreven wordt. Op deze manier maakt het het onbewuste zichtbaar, wordt alles tegelijk verteld. Ze is echter niet snel tevreden, want desondanks zegt ze: 'En altijd schieten woorden tekort, altijd.'[2.]

Soms kunnen er in het schrijven vreemde dingen gebeuren. De tekst schrijft zichzelf en er ontstaan nieuwe betekenissen die je niet voorzien had toen je de woorden opschreef.

> Zoiets kan (...) in een boek gebeuren, door één zinswending, dat je het onderwerp van het boek verandert. Je hebt er geen erg in, je kijkt op naar het raam: het is avond. De volgende ochtend ligt er een heel ander boek voor je.[3.]

Terwijl ze zegt dat schrijven buiten haar gebeurt, is een schrijver tegelijkertijd ook 'lijfelijk aanwezig in zijn geschriften. Schrijvers roepen seksuele gevoelens op.'[4.] De aantrekkingskracht is in Duras' ervaring zo sterk, dat ze geen mooie kleren aan hoefde te doen. Mannen hadden al voldoende aandacht voor haar omdat ze schreef.

Duras' opmerking over de lijfelijke aanwezigheid van de schrijver in de tekst deed mij, en u misschien ook, een ogenblik denken aan de

Ecriture Féminine. Dit is een typisch Franse literaire stroming waartoe feministische criticae naast Duras onder andere Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva en Monique Wittig rekenen. Zelf heeft Duras altijd geweigerd stellingen uit te spreken over haar werk, of interpretaties ervan te aanvaarden. Zij zal de benoeming van haar oeuvre als Ecriture Féminine dan waarschijnlijk ook niet op prijs stellen.

Ik heb over deze stelling een poosje lopen piekeren, en ben van mening dat Duras gelijk heeft. Ik zou graag voor eens en altijd bewijzen dat Duras geen Ecriture Féminine schrijft. Of dat ook lukt?

Voordat ik mij in dit avontuur stort, zal ik u een korte omschrijving geven van wat ik onder Ecriture Féminine versta, bij wijze van reisgids. In dit essay beperk ik mij tot drie kenmerken. Eerst voert de Ecriture Féminine ons langs vrouwen die expliciet vanuit hun vrouw-zijn schrijven. Bovendien hebben hun teksten poëtische, postmoderne kenmerken zoals: ‘niet lineair’, ‘vloeiend’, ‘meerduidig’, ‘open’. Ten slotte leidt zij ons naar vrouwen die vanuit de vrouwelijke seksualiteit schrijven, zij is een ‘écriture du corps’.[5.]

‘Als ik de tekst zou verfilmen, zou ik willen dat de tranen zodanig bij de zee gemonteerd worden dat men het geraas van de witheid van de zee en het gezicht van de man bijna tegelijkertijd ziet.’

De zee

‘Eén ding kan ik goed, dat is naar de zee kijken.’[6.] Het zal u niet verbazen dat de zee een veelvoorkomend element in het werk van Duras is. Een titel als *L'homme atlantique* spreekt duidelijke taal, maar in andere werken fluistert de golfslag van de zee ook mee. In *De vervoering van Lol V. Stein* verliest een vrouw haar geliefde aan een andere vrouw op een bal in T. Beach. De blauwe ogen van de personages in *Zwart haar, blauwe ogen* zijn een weerspiegeling van de zee die voortdurend te horen is.

Aan het eind van *De ziekte van de dood* staan aanwijzingen voor een evt. opvoering of verfilming van het verhaal:

> Als ik de tekst zou verfilmen, zou ik willen dat de tranen zodanig bij de zee gemonteerd worden dat men het geraas van de witheid van de zee en het gezicht van de man bijna tegelijkertijd ziet. Dat er een verband was tussen de witheid van de lakens en die van de zee. Dat de lakens al een beeld van de zee waren. Dit als algemene aanwijzing.[7.]

Voor Duras is de zee een symbool voor de tijd. De tijd obsedeert haar, en daarmee de herinnering en het vergeten. In *Zwart haar, blauwe ogen* en *De ziekte van de dood*, beide over de onmogelijke liefdesgeschiedenis tussen een vrouw en een homoseksuele man, lijkt het wel alsof de tijd stilstaat. Plaats en ruimte zijn allebei erg belangrijk in Duras' verhalen, de tijd ontbreekt vaak. Soms is er nauwelijks sprake van een

verhaal, zo weinig gebeurt er, wat de indruk geeft dat het verhaal zich buiten de tijd afspeelt. Het verleent de verhalen een zekere mate van abstracte universaliteit.

Duras' tijdsopvatting is niet-lineair, en ook kenmerken als open en vloeiend kunnen aan haar proza worden toegekend. Ah, u ziet mijn poging Duras' werk als niet behorend tot de Ecriture Féminine te bestempelen, al mislukken? Inderdaad, haar oeuvre vertoont postmoderne trekjes, maar dat is slechts één van de

karakteristieken van de Ecriture Féminine en zeker niet de belangrijkste. Laten wij het Durasiaanse landschap nog wat verder verkennen.

Marguerite Duras

De stilte

De zee ruist en spoelt door Marguerite Duras' teksten heen, en tegelijkertijd is er de stilte. De stilte die het onzegbare uitdrukt. Stilte die als een nevel hangt rondom de onmogelijke liefdesgeschiedenis van een vrouw en een homoseksueel. Stilte wanneer een vrouw haar verloofde met een andere vrouw weg ziet gaan tijdens het bal in *De vervoering van Lol V. Stein*. Stilte die waanzin wordt omdat Lol vergeet verdriet te voelen. Ze wordt stilgezet op dat bal en zoekt de rest van haar leven naar het woord dat ze op dat moment had moeten zeggen. Het woord dat de gebeurtenissen anders had doen verlopen, een bezwering. Ze vindt het niet. Ik denk dat ze had moeten schreeuwen, zoals de vreemdeling met zwart haar en blauwe ogen deed. Schreeuwen als uiting van onmacht en van verzet. Maar Lol V. Stein zwijgt en dat wordt haar ondergang. Ze wordt waanzinnig en kort haar naam af als teken van gebrek.

Het zwijgen van vrouwen beschouwt Duras als verzet, een bron van kracht. (Het woord dat ze in die stilte spreekt is een uiting van onpeilbaar geweld.) 'Van oudsher, al duizenden jaren is zwijgen iets van vrouwen. Dus literatuur is iets van vrouwen. Of die nu door hen wordt gemaakt of dat ze er in voorkomen, de literatuur, dat zijn zij.'[8.] Vrouwen die *vanuit* hun vrouw-zijn schrijven, zoals de Ecriture Féminine het formuleert, dat zijn alle vrouwen. Vrouwen schrijven *omdat* ze vrouw zijn. Een verdeling in schrijfsters die vanuit hun vrouw-zijn schrijven, en anderen die dat niet

doen, die bestaat niet. Vanuit de visie van Duras is het dan ook onmogelijk dat zij tot die niet-bestaande speciale groep schrijfsters zou behoren.

Nu wij deze watervlakte zijn overgestoken, trekken we weer verder.

Het verlangen

In een interview heeft Duras gezegd: ‘Het verlangen is er, altijd. Het verlangen verdwijnt pas met de dood.’[9.] Wat haar bezighoudt, wat zij wil vasthouden, is, zoals we al eerder zagen, de herinnering aan een verloren liefde. Deze verloren geliefde is in laatste instantie de oermoeder, een onbereikbaar liefdesideaal. Iets dichter bij huis is Duras' moeder de inspiratiebron. In 1977 schreef zij daarover: ‘Sinds enkele

jaren zijn mijn films en boeken liefdesverhalen met haar.'[10.]

De allereerste liefde voor de moeder is een ingewikkelde. Het kind moet leren zich ervan los te maken, een zelfstandig individu te worden. De herinnering aan die eerste symbiotische liefdesband blijft echter bestaan als ideaalbeeld. Maar ook de onvermijdelijke scheiding blijft in het geheugen voortleven, zodat Duras tot de conclusie komt dat waarachtige liefde zich slechts in het verlies kan verwezenlijken. De associatie van moeder en geboorte met liefde, verbindt liefde tegelijkertijd met de dood. In een interview in Vrij Nederland zegt Duras: 'Liefde is onleefbaar, ja, het gaat naar de dood toe. Maar dat is banaal om te zeggen. Want de aard van de liefde is dat deze onleefbaar is. En tegelijkertijd is daar de tegenstelling: zonder liefde is het leven absoluut niet leefbaar, maar mét nog minder. Toch is het leven "vervoerend" met een, zelfs onleefbare, liefde.'[11.]

Voor Lol V. Stein leidt dit tot waanzin, en meer vrouwen worden voor gek versleten zoals Du-ras met plezier verhaalt in *Het materiële leven:* 'De moeder is geloof ik altijd, of bijna altijd, in iedere jeugd, in elk bestaan na die jeugd, *het toonbeeld van gekheid*. Voor ons, haar kinderen, blijft ze *de vreemdste, de gekste persoon die we ooit hébben ontmoet*. Veel mensen zeggen, wanneer ze het over hun moeder hebben: "Mijn moeder was gek, echt waar, volgens mij was ze gek." In de herinnering wordt er heel wat om moeders gelachen. En het is een genoegen.'[12.]

In tegenstelling tot Luce Irigaray, die zich afzet tegen de theorie van Freud, zien we in Duras' werk wel Freudiaanse opvattingen weerspiegeld. De vrouw hongert naar een afgrond, naar zelfvernietiging. Wat denkt u bijvoorbeeld van het volgende citaat:

> De begeerte voor onze minnaar nestelt in de holte van de vagina die als een echoput in ons lichaam weergalmt. Een plek waar we de afwezigheid van de penis van onze minnaar voelen. We kunnen ons niet in die minnaar vergissen. Dat wil zeggen dat we ons geen vreemde penis kunnen voorstellen op die plek die voor één man, onze minnaar is geschapen. Als we door een vreemde man worden aangeraakt schreeuwen we het uit van afkeer. We bezitten onze minnaar, zoals hij ons bezit. We bezitten elkaar, daar waar totale subjectiviteit heerst. Daar raakt onze minnaar ons het hardst en wij smeken hem ons hele lichaam, ons hoofd dat leeg loopt te vullen met de echo's van zijn stoten. Dat is het moment waarop we willen sterven.[13.]

Irigaray zou zich fel verzetten tegen deze voorstelling, en het zeker niet beschouwen als een schrijven vanuit de vrouwelijke seksualiteit. Dit laatste, zoals u zich wellicht herinnert, was een belangrijk kenmerk van de Ecriture Féminine. Eén van deze twee dames kan dus niet tot de Ecriture Féminine behoren. U weet zelf wel wie.

De liefde

Niet alleen het verlangen, ook de liefde zelf intrigeert Duras. In haar boeken probeert zij de ultieme liefde te beschrijven, daarbij lopen homo- en heteroseksualiteit door

elkaar. Lol V. Stein projecteert haar verlangen naar haar verloren minnaar op de andere vrouw, die letterlijk haar plaats inneemt. In *De ziekte van de dood* en *Zwart haar, blauwe ogen* wordt de onmogelijkheid van de liefde tot uitdrukking gebracht in de relatie tussen een vrouw en een homoseksuele man. Een derde instantie, vroeger God, in dit geval een man met zwart haar en blauwe ogen houdt het paar bij elkaar.

Duras beschrijft deze liefde als ‘een nieuwe liefde, die nog niet beschreven kan worden, misschien zelfs niet beleefd kan worden, maar die wel de grootste en de verschrikkelijkste is die heeft mogen schrijven.’[14.] Deze nieuwe liefde koppelt zij aan een nieuwe seksualiteit, die echter niet per sé vrouwelijk is.

L'Ecriture durasienne

Als we nu terugblikken op onze reis, dan zijn we weliswaar postmoderne vergezichten tegengekomen, maar verder deed weinig ons denken aan de Ecriture Féminine. We kunnen ons avontuur dus geslaagd noemen. Marguerite Duras behoort niet tot de Ecriture Féminine, dat is duidelijk.

In het Durasiaanse landschap zijn echter nog genoeg verrassingen aan te treffen, pennevruchten van de ‘Ecriture Durasienne’. In het stukje ‘Mannen’ uit *Het materiële leven* schrijft zij: ‘Mannen zijn homoseksueel. Alle mannen zijn potentiële homoseksuelen, ze weten het alleen nog niet, ze moeten er nog achterkomen, bij toeval of vanzelf.’[15.] Duras schetst de toekomst wanneer dat eenmaal gebeurd is:

> Het wordt de grootste ramp aller tijden. Het begint ongemerkt. We constateren een lichte daling in de bevolkingsgroei. Er wordt niet meer gewerkt. In eerste instantie nemen we onze toevlucht tot massale immigratie zodat het werk kan worden gedaan. En dan weten we niet wat er verder zou moeten gebeuren. Misschien wachten we met zijn allen de totale ontvolking af. We zouden voortdurend slapen. De laatste mens zou ongemerkt doodgaan, maar wellicht duiken er weer nieuwe heteroseksuelen op en begint de hele vertonine van voren af aan.[16.]

Marguerite Duras

Eindnoten:

1. *Het materiële leven*, Amsterdam: Arena/De Woelrat, 1988, p.14
2. De Groene Amsterdammer, 17-6-'87
3. *Het materiële leven*, p.41
4. *Het materiële leven*, p.88

15. *Het materiële leven*, p.44
16. *Het materiële leven*, p.54

5. Gebaseerd op Christa Stevens, “Tijdschrift voor vrouwenstudies”, nummer 3, 1989. Artikel: ‘Ecriture Féminine, schrijven om het lichaam’
6. *Het materiële leven*, p.11
7. *De ziekte van de dood*, Amsterdam, Hölderlin, 1984
8. *Het materiële leven*, p.120
9. De Groene Amsterdammer, 17-6-'87
10. Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Parijs: Minuit, 1977
11. Vrij Nederland, 12-7-'86
12. *Het materiële leven*, p.64/65
13. *Het materiële leven*, p.47/48
14. Homologie, jrg.9, 1987, sept/okt, nr.5

Christien Franken

Een ononderbroken taal
Over Obsessie van A.S. Byatt

In de huidige literatuur is historisch “liegen” in de mode en niemand liegt zo goed en creatief als A.S. Byatt. Iedereen die via verhalen het verleden interpreteert kan een leugenaar zijn. Aanvaarding hiervan doet het keurslijf van de enig juiste interpretatie van historische feiten barsten. Schrijvers zijn vrij om een opwindend spel te spelen met lege plaatsen in de geschiedenis die dankbaar opgevuld worden door een verbeelding die niet wil kiezen tussen hedendaagse of historische verhalen, maar de geschiedenis achteraf herschrijft in het hier en nu.

Leugens, ja, maar in het geval van *Obsessie* zo prachtig verbeeld en knap verteld, dat ze waar geworden zijn. Byatt voelt zich niet gebonden aan geforceerde scheidingen tussen feiten en fictie. Al in haar tweede roman, *The Game* (1967), denkt Cassandra, een van de vele wetenschappers in Byatts werk, hierover na: ‘De ontdekking van feiten is niet genoeg. Je moet ze verbeelden. Feiten zouden voor zichzelf moeten spreken, maar dat doen ze niet.’

De literatuur bevat een verbeelding van de realiteit die misschien wel meer waar is dan de feiten zelf. Zoals Cassandra zegt: ‘Fictie is een leugen, maar we kennen *de* waarheid niet. We zien de waarheid door de fictie heen.’ Of in de woorden uit het gedicht van Robert Browning waar *Obsessie* mee begint: ‘How many lies did it require to make the portly truth you here present us with?’

Ivoren torens

Mijn beeld van de Britse negentiende eeuw is voortaan incompleet zonder de dichters Christabel LaMotte en Randolph Henry Ash. In encyclopedieën vind ik hun namen niet naast die van George Eliot en Charles Dickens, maar dat doet er niet toe. Byatt heeft de gave om hen zogenaamd uit de literatuurgeschiedenis op te lichten en een echt bestaan te geven. Het recept hiervoor is mooi van eenvoud: zet een wetenschapper in een grote Londense bibliotheek in september 1986 en laat hem een kladje vinden van een negentiende-eeuwse liefdesbrief van de dichter Ash. Waar is het origineel en aan welke vrouw heeft Ash, die keurig getrouwd en bijna aseksueel leek, de brief gericht?

Het standbeeld dat Roland Michelle in zijn onderzoek voor Ash heeft opgericht lijkt op slag minder afgewerkt op de sokkel te staan. Samen met Maud Baily, een kenner van het werk van de Victoriaanse dichteres Christabel LaMotte, gaat hij op onderzoek uit en mét hen de lezer/es en andere wetenschappers die lucht hebben gekregen van de ontdekking. Brieven van beroemde kunstenaars zijn veel geld waard en een academische primeur lokt in de verte.

Van de portretten van deze wetenschappers spat het schrijfplezier af. Byatt heeft tot 1983 aan het University College Londen gewerkt en kent het academische bedrijf tot in alle (duistere) hoeken. De ivoren toren die de universiteit lijkt te zijn, biedt onderdak aan een scala van absurde menselijke gedragingen en Byatt moet er veel inspiratie opgedaan hebben voor *Obsessie*. Evenals Malcolm Bradbury en David Lodge, twee Britse schrijvers die voor hun romans vaak de universiteit als plaats van

handeling kozen, heeft ze een scherp en satirisch oog voor de uitwassen die aan de hedendaagse wetenschap kleven: de ver doorgevoerde publikatiedrift, de soms moordende concurrentie tussen individuele wetenschappers of tussen Amerikaanse universiteiten en hun door bezuinigingen uitgeklede Britse tegenhangers.

Je hoeft als lezer/es niet in de British Library geweest te zijn om te kunnen genieten van Byatts beschrijving van deze tempel van kennis als een plaats waar mensen bijna op hun stoel vastgroeien en als spinnen in een web elkaars onderzoek in de gaten houden. Want 'stel dat een ander eerder op een briljant idee komt...' Toch is Byatt geen schrijfster die de zwakke karaktertrekken van haar hoofdpersonen genadeloos uitvergroot zodat er geen ruimte meer

is voor de sympathie van de lezer/es. Ze onderzoekt welke motieven mensen voor hun daden hebben, zonder daar een moreel oordeel voor klaar te hebben, en vooral gaat ze na hoe ze tot die motieven gekomen zijn. In haar voorwoord bij *The Mill on the floss* van George Eliot - een schrijfster met wie Byatt zich verwant voelt - definieert ze Eliots romans als ‘kunst die het volwassene begrijpt door het groeiproces te volgen,’ een uitspraak die ook op haar eigen werk van toepassing is.

Het is niet voor niets dat de volgende uitspraak van de dichter Coleridge haar lijfspreuk is: ‘Totdat ik iemands onwetendheid begrijp, moet ik aannemen dat ik onwetend ben van zijn begrip.’ Byatt voelt dan ook niet veel sympathie voor romans die louter satirisch zijn:

> Begrip is belangrijker dan kritiek. Volgens een generatie schrijvers die opgroeide in de jaren zestig is het de taak van literatuur om satirisch en subversief te zijn en pretenties te vernietigen. Veel menselijke pretentie is echter een precaire verdediging tegen angst en misschien moet je goed nadenken voor je probeert dat af te breken.

Illustratie omslag van ‘Obsessie’

Brieven

Byatts hoofdpersonen zijn niet alleen beïnvloed door een drang naar status en wetenschappelijke glorie, maar worden ook gedreven door een oprecht verlangen naar kennis. Ze houden van het intellectuele plezier dat een ontmoeting met nieuwe ideeën met zich meebrengt en lijken daarin op de schrijfster die hen verbeeld heeft.

De literaire verwerking van Byatts encyclopedische kennis van de negentiende-eeuwse gedachtenwereld, van de ideeën die toen tot hevige debatten leidden, vindt een hoogtepunt in de brieven die Ash en LaMotte elkaar geschreven

hebben. Ik ben jaloers op mensen die deze correspondentie voor het eerst lezen, want zoveel leesplezier in het vooruitzicht te hebben is een luxe. Door de brieven worden Ash en LaMotte geraffineerd in een historische context geplaatst die hen de status van echt bestaand hebbende mensen verleent. Een lange rij Victoriaanse denkers, dichters en dichteressen en geleerden passeren de revue in de discussies die Ash en LaMotte met elkaar voeren. Hun ideeën over de sociale, morele, culturele en politieke kwesties van die tijd worden zo vergeleken met en afgezet tegen de twintigste-eeuwse denkwereld van Maud Baily en Roland Michelle. De negentiende-eeuwse preoccupatie met religie en spiritualiteit, de aard van kunst en kunstenaars, de positie van vrouwen, de theorieën van Darwin en zijn critici, dit alles wordt in de context van de brieven invoelbaar, zeer levendig en voor onze tijd relevant weergegeven. Byatt gelooft in een intellectuele traditie die niet gebonden is aan sterk afgebakende tijdsindelingen: ‘Ik houd van subtiele verschillen in een ononderbroken taal, niet van doctrinaire schendingen.’

En dus voelt ze zich vrij om haar

twintigste-eeuwse verhaal af te wisselen met negentiende-eeuwse literatuur. Naast de brieven vindt men bijvoorbeeld het dagboek van Ellen Ash, waaruit duidelijk blijkt wat de vooren nadelen zijn van een huwelijk met een alom bewierookt dichter. Haar leven in de Victoriaanse, Britse middenklasse staat in scherp contrast met dat van Sabine de Kercoz, een twintigjarig Frans nichtje van LaMotte, die haar dagboek gebruikt om te leren schrijven en die in LaMotte, feministe avant la lettre, aanvankelijk haar grote ideaal ziet. De verwantschap die Byatt voelt met de Europese vertelkunst ligt ten grondslag aan haar gebruik van Sabine' s dagboek om een aantal prachtige verhalen te vertellen, die op zichzelf staan, maar bij monde van Sabine in de plot verweven worden.

Een van de mythen over de fee Mesuline, die in een slang verandert als haar echtgenoot het geheim ontdekt dat ze met zich meedraagt, loopt als een rode draad door *Obsessie* heen. LaMotte kiest het leven van de ongelukkige fee als onderwerp voor een gedicht dat helemaal wordt weergegeven, evenals de gedichten van Ash, die geïntrigeerd is door Noorse mythen over de schepping van de wereld.

Deze poëzie is geen pastiche of parodie op Victoriaanse gedichten, maar komt voort uit Byatts wens om die gedichten te schrijven die ze mist in de Britse literatuur van de vorige eeuw: ‘Het dichten ging erg gemakkelijk. Het is een vorm van buikspreken, eigenlijk. De rijmloze verzen waren het leukst om te doen, omdat ik de teksten kon schrijven die ik altijd al had willen lezen.’

Het knappe van de gedichten is dat er duidelijk twee verschillende dichters aan het woord zijn. Wie bekend is met de negentiende-eeuwse Britse en Amerikaanse poëzie, zal in de gedichten van LaMotte sporen van Emily Dickinson aantreffen. Robert Browning, een dichter die door Byatt bewonderd wordt om zijn vermogen veel stemmen in zijn gedichten door te laten klinken, stond model voor Ash, zonder dat hij direct geïmiteerd wordt. Andere dichters die door de woorden van het negentiende-eeuwse gedeelte van *Obsessie* heen schemeren, zijn Edmund Spenser, Christina Rosetti en John Donne (de titel ‘Mummy Possest’ voor een gedicht van Ash is ontleend aan de laatste regel van Donne's ‘Love Alchemy’).

Verfbad

Het zal duidelijk zijn dat Byatt een schrijfster is die geen angst heeft voor grote fictionele werelden met veel karakters die elk hun eigen taal spreken. Ze heeft een stevige grip op haar materiaal en verbindt alle genres thematisch met elkaar. *Obsessie* maakt geen geforceerde indruk en de overgangen in tijd, in stijl en in genre verlopen soepel en als vanzelf. Waar in andere postmoderne romans tot vervelens toe verzucht wordt dat taal te kort schiet om de realiteit te beschrijven, is hier een schrijfster aan het woord die het vertellen van verhalen tot in haar vingertoppen beheerst en schijnbaar moeiteloos de lezer/es uren van grote emotionele en intellectuele voldoening geeft. *Obsessie* kan nog zo vaak gelezen worden, de roman biedt ruimte aan zoveel verschillende interpretaties, dat het een kledingstuk lijkt dat elke keer anders uit een verfbad komt. Als Ellen Ash in haar dagboek de volgende karakterisering van LaMotte's gedicht ‘Melusina’ geeft, is het alsof *Obsessie* besproken wordt: ‘It is like a huge, intricately embroidered tapestry in a shadowed

stone hall, on which all sorts of strange birds and beasts and elves and demons creep in and out thickets of thorny trees and occasional blossoming glades. Fine patches of gold stand out in the gloom, sunlight and starlight, the sparkle of jewels or human hair or serpents' scales. Firelight flickers, fountains catch light. The observer sees the woven vision come alive under his wandering eyes so that the wind sighs in pictured trees.'

A.S. Byatt, *Obsessie*. Amsterdam: Altamira, 1991. Vertaald door Gerda Baardman en Marian Lameris. 580 blz., *f* 49,50

James Brockway
Een Hamlet op latere leeftijd
Over de nieuwe roman van Graham Swift

In augustus 1984 lag ik op het gras in Kensington Gardens, Londen, met een bandrecorder naast mij. Naast de bandrecorder zat een Engelse auteur, die een jaar tevoren tot een van de twintig beste jonge schrijvers van Groot-Britannië was uitgeroepen. Met zijn jongste roman had hij zich ook geschaard onder de laatste zes kandidaten voor de Bookerprijs van 1983. Die roman, zijn derde, was ook reeds in het Nederlands verschenen. Verwonderlijk was dat niet. De titel was *Waterland* en te zamen met zijn kandidatuur voor de grote prijs kon dat niet anders dan interessant voor Nederland zijn, ook al ging de roman niet over de lage streken ten noorden van Amsterdam maar over de 'Fens', de lage landen aan de andere zijde van de Noordzee, in Engeland. Maar het boek ging ook over veel meer; onder andere over de ware aard van wat wij 'geschiedenis' noemen. Dit thema - geschiedenis - loopt als een rode draad door al het tot nu toe verschenen werk van de thans vermaarde auteur Graham Swift.

Sterker dan ooit tevoren komt het thema - komt het verleden - terug in de nieuwe roman *Ever After*, die inmiddels in het Nederlands bij de Bezige Bij als *Lang en gelukkig* is verschenen. De Nederlandse titel is een gelukkige maar ook wat ironische vondst. Beide titels zijn natuurlijk afkomstig van de bekende formule waarmee de meeste sprookjesverhalen in het Engels eindigen: 'and they lived happily ever after'. Ironisch, omdat de figuren in de romans en korte verhalen van Swift meestal niet zo lang en zeker niet gelukkig leven.

Motto

Het motto dat Swift voor zijn roman heeft gekozen - een halve regel van Vergilius - luidt: 'et mentem mortalia tangunt' - de dood ontroert het hart. De dood. En ja, als de verteller - professor aan een oude universiteit die de lezer als Cambridge identificeert - zijn relaas begint, zijn vier van de hoofdpersonages uit zijn verhaal al dood; bovendien vertrouwt de verteller de lezer in zijn allereerste zin toe, dat zijn woorden de woorden zijn van een gestorvene, of tenminste die van een man die zelfmoord heeft willen plegen. (In deze roman wordt voortdurend de onbetrouwbaarheid van onze menselijke perceptie gesuggereerd door hetgeen geconstateerd wordt, door een correctie te laten volgen.)

William Unwin voelt zich een dode man, niet slechts wegens zijn mislukte poging tot zelfmoord, maar ook omdat hij zich voor zijn academische aanstelling op latere leeftijd schaamt. En inderdaad - er kleeft iets ongewoons, iets onechts aan deze aanstelling, die hij te danken heeft aan een erflating - een erflating aan hemzelf en ook aan de universiteit door zijn stiefvader, een schatrijke Amerikaan, die zijn fortuin in de plastic-industrie heeft gemaakt. Niet alleen voelt Unwin zich hierdoor in een 'plastic man' veranderd, maar bovendien heeft hij met zijn stiefvader veertig jaar lang een vete gehad. Hij heeft hem - de minnaar van zijn lieve maar ontrouwe moeder - aldoor verdacht van moord op zijn vader. Paradoxaal genoeg - en Unwins verhaal zit vol paradoxen, de paradoxen van het menselijk bestaan - mocht hij zijn stiefvader

Sam Ellison wel, en desondanks zag hij zichzelf als Hamlet (zelfs op de leeftijd van tweeënvijftig jaar) en zijn stiefvader als Keizer Claudius op wie hij zich moest wreken.

Ingewikkeld

Dit alles, plus commentaar op het leven aan een oude universiteit in een tijdperk van geweld, commentaar op de plastic-industrie en de mededeling dat Unwins vrouw, Ruth, een wereldberoemde actrice, ook is overleden, wordt de lezer reeds in het eerste korte hoofdstuk medegedeeld. Als de roman nog maar een paar regels lang is, beseft de lezer al dat William (Bill) Unwin een uitermate ingewikkeld per-

soon moet zijn, met een heel ingewikkeld verleden. Datzelfde geldt voor zijn relaas. Een merkwaardig facet van zijn persoonlijkheid komt aan het licht als men verneemt dat hij, zijn belangstelling voor de literatuur ten spijt, zich jarenlang beperkt heeft tot de taak van manager van zijn beroemde vrouw, de actrice. Swifts belangstelling voor het verleden neemt hoofdzakelijk de vorm aan van psychologisch onderzoek naar de persoonlijke relaties binnen het gezin en in het bijzonder naar de wijze waarop deze relaties zich in het verleden hebben ontwikkeld.

Dit is bij Swift altijd het geval geweest. Toen ik het interview dat ik na die ontmoeting met hem in 1984 heb gemaakt nog een keer las, viel het me op, dat ik in verband met zijn nieuwe roman nagenoeg dezelfde vragen zou kunnen stellen als toen. Mijn eerste vraag was: ‘Een onderwerp dat veel in jouw werk voorkomt, is dat van moeilijkheden tussen vader en zoon - hoe komt dat?’

‘De glorieuze, geweldige, de verloren en lumineuze stad Parijs.’

Een relevante vraag, want van het begin af, in *The Sweet-Shop Owner* (1980), *Shuttlecock* (1981), de verhalenbundel *Learning to Swim* (1982), *Waterland* (1983), *Out of this World* (1988), en nu in *Ever After* schrijft Swift als een speurder, die de lezer met zich mee trekt bij zijn speurtocht naar het ‘hoe en waarom’ van de altijd gespannen situaties die bestaan tussen vaders en zonen, vaders en dochters, en tussen echtgenoten. Het betreft een onderzoek ook naar de waarheid onder de oppervlakte, want telkens weer blijkt, dat veel van hetgeen de lezer over de betrokken personages te weten is gekomen, maar ‘make-believe’, maar een façade is. De vermaarde helden waren toch geen echte helden, de lieve vrouwen waren toch ontrouw, de zelfmoord werd om een totaal andere reden gepleegd, enz., enz.

In het tweede hoofdstuk is de lezer al veertig jaar terug in de tijd en bevindt hij zich in Parijs, waaroverUnwin lyrisch wordt: ‘de glorieuze, geweldige, de verloren en lumineuze stad Parijs’. Hier heeft zijn vader, die de jonge Bill nauwelijks ziet, een belangrijke maar geheime betrekking, terwijl zijn frivole, jongere vrouw een Amerikaanse minnaar, Sam Ellison, heeft. De minnares is een vrouw, vroeger zangeres, die alles in het leven ‘hemels’ vindt. Bill zelf is negen jaar oud, als plotseling zijn vader dood is - ‘een ongeluk met een pistool’, zegt zijn moeder. Voortaan zal Sam Ellison voor haar en Bill zorgen.

In hoofdstuk drie is de lezer weer ongeveer veertig jaar verder maar nog niet in het heden. Nu gaat Bills moeder dood, maar niet voordat zij tijdens haar laatste ziekte haar zoon veel verder terug in de tijd brengt door hem over haar eigen vader en oom te vertellen. Dan blijkt dat de loopbanen van zowel Bills grootvader als van zijn groot-oom, de een een bekende chirurg, de ander majoor in het leger, op een grandioze mislukking, een schandaal zelfs, zijn uitgelopen.

Voorvader

Door de dood van zijn moeder komt Bill in het bezit van notitieboeken die door een andere voorvader, in de periode 1854-1860, zijn geschreven. Deze notitieboeken en het verhaal van hun auteur, Matthew Pearce, vormen hierna een neventhema in de

roman. Swift zelf schrijft - fingeert - deze notities uit de vorige eeuw. Zij worden eigenlijk de bron van twee neventhema's, want het redigeren en presenteren ervan - een werk van groot historisch belang - vormt Williams academische taak aan de universiteit, wat tot een conflict leidt met een andere, meer ambitieuze academicus, de wat jongere Potter. Deze vindt dat hijzelf beter academisch gevormd, en dus meer geschikt is voor zo'n belangrijke taak dan de vreemde erfgenaam Unwin. Om de situatie nog ingewikkelder te maken, voelt Unwin, inmiddels weduwnaar, zich aangetrokken tot de vrouw van Potter.

Darwin

In de roman van Swift hebben de gefingeerde notitieboeken van Matthew Pearce met veel meer dan liefde en literatuur te maken. Ze vallen in het tijdperk van Charles Darwin, die voor grote opschudding gezorgd heeft met de publicatie in 1859 van zijn werk *The Origin of Species* en zijn theorie van Natuurlijke Selectie en de 'Survival of the Fittest'. In dit werk wordt de mens gezien als afstammend van de aap, waardoor het christelijk geloof en de bijbelse versie van de schepping een zware klap te verduren kregen - de zwaarste.

Darwins theorie heeft tot gevolg dat het leven van Unwins voorvader Pearce een tragische wending neemt. Pearce, gelovig, getrouwd met de dochter van een bekende dominee en wonend in een streng-christelijk milieu, verlaat zijn vrouw en kinderen als hij niet langer christen kan zijn. De kennismaking met de ideeën van Charles Darwin en vooral de kennis dat vele dier- en plantensoorten door het evolutieproces gewoon zijn uitgestorven, uitgeroeid, betekenden de ondermijning van zijn geloof en een algehele ommekeer in zijn leven - dit alles honderddertig jaar geleden.

In ons tijdperk, waarin we geteisterd worden door onlusten en zeer snelle veranderingen op allerlei gebied, is men geneigd de dagen van Koningin Victoria te zien als een periode van betrekkelijke rust en naïeve gelovigheid. Het was integendeel een tijd van onrust en ingrijpende veranderingen. De triomfen van wetenschappelijk onderzoek en de opkomst van industrie en massaproduktie werden met de grote Expositie van 1851 in Hyde Park gevierd. In Swifts roman wordt de lezer hieraan herinnerd door het feit dat Matthew Pearce ingenieur is, wiens werk te maken heeft met de uitbreiding van het spoorwegnet naar het westen en noorden van Engeland. Dit werk brengt hem in contact met Brunei, de befaamde spoorweg- en bruggenbouwer, van wie de lezer een vluchtige indruk krijgt.

Het zijn ingrijpende en diepgaande onderwerpen die Swift behandelt. Expliciete vergelijkingen tussen de verhalen van Unwin en Pearce trekt hij niet, maar impliciet doet hij dit wel. De twee verhalen zijn vergelijkbaar omdat in beide een mens voorkomt die door grote twijfels wordt geplaagd, een mens die de grond van onder zijn voeten ziet verdwijnen.

Twijfel

A ls Unwin zich met Hamlet vergelijkt, formuleert hij het eerste probleem waarmee Hamlet worstelt niet als 'Moet ik de moordenaar van mijn vader doden, of niet?' maar als 'Is het leven de moeite waard, of niet' - To be or not to be.

Op de klok die Unwin van Pearce erft, staat nog een motto, het overbekende 'Amor Vincit Omnia' - ook van Vergilius. Als zijn moeder hem de klok overhandigt, zegt zij echter: 'Was het maar waar.' Uit het verhaal van zowel Unwin als Pearce blijkt het citaat van Vergilius inderdaad niet te kloppen. Unwins vrouw, de befaamde actrice, gaat vroegtijdig dood en de liefde die Pearce voor zijn vrouw en kinderen voelt, kan zijn religieuze twijfel niet overwinnen. Twijfel is het kenmerk van zowel

Unwin als Pearce. Maar ook van de auteur Graham Swift - men zou zelfs kunnen zeggen, dat twijfel zijn handelsmerk is.

Onder de vele literaire citaten dat het boek rijk is, bevindt er zich nog een van Vergilius, dat men tegen het eind van het verhaal vindt. Het betreft alleen de eerste drie woorden ervan: ‘Felix qui potuit...’ Het volledige citaat luidt: ‘Gelukkig is hij, die achter de oorzaak der dingen kan komen’, waarop Unwin reageert met: ‘Ik betwijfel het.’ Op latere leeftijd heeft Unwin inlichtingen over zijn vader (die zelfmoord heeft gepleegd) ingewonnen en komt te weten dat zijn vader een Britse spion was. Maar nog later leert hij uit de mond van zijn stervende stiefvader iets dat veel moeilijker te verkroppen is. Het zou onbillijk zijn hier te verklappen wat die onthulling inhoudt, maar ik kan wel zeggen dat daaruit blijkt, dat er eigenlijk geen reden was voor de veertig jaar durende vete met zijn stiefvader. Gelukkig is hij, die achter de oorzaak der dingen komen kan? Ook Swift, die toch eeuwig in het verleden van zijn romanfiguren speurt zet daar een zeer groot vraagteken bij

Van een ontwikkeling in de roman is nauwelijks sprake, en de scènes waarin de personages

optreden, elkaar treffen, met elkaar praten, zijn schaars, vrij kort, en over de roman verstrooid. *Ever After* is een roman bijna - niet geheel - zonder dialoog. Toch zijn er aldoor dialogen - de dialogen die William Unwin and Matthew Pearce met zichzelf voeren.

Detective

Hoe, waardoor dan, houdt Swift de spanning in de roman? Hoe zorgt hij ervoor, dat de lezer verder wil lezen? Dat doet hij door van de roman een speurtocht te maken en haar hierdoor iets van de spanning van een detective te geven, waarin de grote onthullingen tot het slot worden uitgesteld. Maar hoofdzakelijk ligt het aan de virtuositeit zowel waar Swift vanaf het begin blijk van heeft gegeven - een virtuositeit zowel waar het zijn ideeën en zijn keuze van onderwerpen aangaat alsook een virtuositeit wat zijn stijl betreft.

Heel overtuigend en authentiek is de nabootsing van de rustige stijl die Matthew Pearce hanteert als hij bezig is zijn observaties en bevindingen tussen 1854 en 1860 in zijn notitieboek op te schrijven. De stijl van Pearce vormt een mooi en interessant contrast met die van het hedendaagse relaas van William Unwin. Unwins stijl, vol aanhalingen uit de literatuur, is tevens een stijl die niet slechts uit ‘grote, sonore, zwaargeladen woorden’ bestaat, maar hier en daar onderbroken wordt door levendige eigentijdse uitroepen en uitdrukkingen als ‘Oh, she was tough all right!’, ‘Hey presto!’ en ‘Legs-up Lena’.

Vlees en bloed

Een ideeënroman dus. Ja, en juist daar stuit ik op een bezwaar. Swift heeft zijn roman zo vol met ideeën, overpeinzingen, vermoedens, twijfels, paradoxen, zelfs contradicties gestopt, dat er weinig ruimte is overgebleven, om echt gestalte - vlees en bloed - aan zijn personages te geven. Zelfs de verteller, Unwin, leert de lezer nauwelijks als een tastbaar mens kennen. Zoals in de grote tragedies van Shakespeare, in Macbeth, in Koning Lear, in Hamlet, liggen aan het slot nogal veel lijken op het toneel. Maar zijn wij werkelijk ontroerd? Hebben wij tranen in de ogen? Voelen wij met Bill Unwin mee? Nee, dat doen wij niet. Want na al het knappe, minutieuze speurwerk kennen wij deze mensen nog steeds niet intiem. Wat we wel weten, is hoe het mensen in het leven vergaat. Niet bepaald gelukkig.

Ik wil hier niet eindigen zonder een paar regels te wijden aan een andere nieuwe roman uit Engeland, een roman waarin de hoofdfiguur Captain Scott is, leider van ontdekkingsreizen naar de Zuidpool in de eerste jaren van deze eeuw. Met vier leden van zijn expeditie vond Scott de dood tijdens de laatste reis, in 1912. Zoals veel van de figuren in de romans en verhalen van Graham Swift was Scott een van de helden - in zijn geval een gevierde, veel bewonderde nationale held - die in werkelijkheid niet zo'n geweldig grote held bleek te zijn. Dat heeft Roland Huntford tien jaar geleden laten zien in zijn boek *Scott and Amundsen*. Volgens hem was de debacle van de

laatste expeditie niet in de laatste plaats te danken aan fouten in Scott zijn karakter en aan zijn slechte organisatie.

Beryl Bainbridge heeft in haar nieuwste roman *The Birthday Boys* (Duckworth) het tragische verhaal van die laatste expeditie op een bijzonder originele wijze behandeld door ieder van de vijf slachtoffers een deel van de laatste reis te laten beschrijven - iets dat ze natuurlijk in werkelijkheid nooit hebben kunnen doen.

Over deze roman van Beryl Bainbridge schrijf ik uitgebreider als het boek in het Nederlands bij BZZTôH verschijnt. Hier wil ik volstaan met op de grote veelzijdigheid van de Britse roman te wijzen, die nogmaals door deze twee boeken is geïllustreerd. In veel opzichten behandelen Swift en Bainbridge dezelfde thema's - ook hier de vraag: hoe is het allemaal in werkelijkheid gegaan? - geen glorieus heldenverhaal, maar een relaas over mensen en hun tekortkomingen. Iedere auteur behandelt het echter op een heel eigen wijze. Totaal anders zijn dan ook de romans die hieruit voortvloeien, terwijl elk boek niettemin zijn eigen waarde heeft.

Graham Swift: *Ever After*. Picador, februari 1992, 261 blz. Ned. vert.: *Lang en gelukkig*. Vertaald door Gerrit de Blaauw, Amsterdam, De Bezige Bij, *f* 36,50.

[Nummer 196/197]

Voorwoord

Talent gaat in de regel netjes op zoek naar één kunstenaar en vindt dan een schilder, een schrijver, een fotograaf of een musicus. Maar soms biedt een kunstenaar zoveel plaats dat er ruimte is voor veel meer dan de regel voorschrijft.

Tot nu toe werd Lucebert altijd een dubbeltalent toegeschreven: vanaf het begin is hij dichter én schilder. Maar daarmee is 'de ruimte van het volledig leven' nog niet volledig gevuld. De jazzmuziek speelt in zijn werk immers een niet mis te verstane rol en ook zijn fotografie is eigenzinnig genoeg om hier apart belicht te worden.

Kortom: een themanummer over minstens vier talenten van één Lucebert.

Ook in dit laatste nummer van deze jaargang vier verhalen. Twee als voorproefje van binnenkort te verschijnen romans, twee om de stilte tot september te verzachten.

De redactie

C.W. van de Watering
‘Hoe nauwgezet tijd herhalingen wijzigt...’
Over hoofdmomenten in Luceberts dichterschap

Dichter tegen wil en dank

‘Toen ik m'n eerste gedichten schreef, was dat in een tijd dat ik 't erg moeilijk... en... en... hele boze dingen, agressie zitten erin, 't demonische wat Gerrit (Kouwenaar) zo bijzonder vindt... en ja... na m'n 30ste ben ik 'n beetje in balans geraakt [...] dus ja, in wezen is 't iets minder demonisch... een beetje koeler, objectiever... 't getormenteerde van m'n eerste bundels, dat is er niet meer zo bij.’

Aldus karakteriseerde Lucebert in een interview in 1964 zijn eigen vroege poëzie. De termen die hij daarbij gebruikte, liegen er niet om, zeker niet als je je realiseert dat ‘getormenteerd’ betekent: blootstaand aan geestelijke kwellingen. Hele boze dingen, agressie, demonisch, blootstaand aan geestelijke kwellingen, het is heel wat. Toch is het niet alles. Luceberts beginsituatie als dichter is uiterst gecompliceerd.

Bergen, juni 1964 (foto: Johan van der Keuken)

Mijn aanzet tot beschrijving ervan kan lijken op een biografische schets of een psychografie, maar wil dat niet zijn. De beschrijving is gebaseerd op, en vertrekt van, de constatering dat veel van Luceberts vroege gedichten regelrechte auto-psychogrammen zijn. Dat geldt in het bijzonder voor de eerste twee bundels: *Apocrief. De analphabetische naam* (1952) en *Triangel in de jungle* gevolgd door *De dieren der democratie* (1951), in iets mindere mate voor de derde bundel: *De Amsterdamse school* (1952). De lezer ontmoet er een dichter die flink met zichzelf overhoop ligt. Zijn soms verwarde taal is de directe neerslag van een innerlijke

verwarring, die het eigen dichterschap betreft. Daar heersen verdeeldheid en strijd, niet alleen tussen de dichter en de niet-dichter (zie verderop: zelfverlies), maar

ook tussen verschillende opvattingen over de aard van het dichterschap. Van de strijdende partijen noem ik er een paar.

Enerzijds hangt Lucebert de klassiek-romantische, ‘hoge’ opvatting van het dichterschap aan: profeet, ziener, waarzegger - en dicht hij ernaar. Anderzijds beseft hij maar al te goed dat juist *zo'n* dichterschap niet van deze tijd is:

> ik zing als een vogel, de oude, aan die alles bewezen:
> de dichter verdrijft men met spot van de akkers der aarde.

Maar het dichterschap is - niet alleen in zijn geval, maar in het zijne zeker - geen keuze. Een profeet wordt of voelt zich geroepen, de ziener ziet ‘gezichten’. Afgaande op de gedichten moeten we dat geroepenzijn niet alleen figuurlijk maar ook letterlijk opvatten. Er zijn stemmen, innerlijk en uiterlijk, die de dichter aansporen, opdrachten geven, tegenspreken, verwarren. Het zien van ‘gezichten’ zet de werkelijkheidservaring op losse schroeven.

Luceberts poëzie wemelt van wat de psychologie gehoors- en gezichtshallucinaties noemt. (Niet alleen de vroege gedichten. Dit gaat het hele oeuvre door tot en met het oratorium *Troost de hysterische robot* uit 1989, waar de gehoorssensaties allesoverheersend zijn.) Diezelfde psychologie zegt er puur paradoxaal nog bij: de hallucinant gelooft in de werkelijkheid van zijn hallucinaties, maar weet deze doorgaans van de werkelijkheid te scheiden. Uit vele voorbeelden één:

> soms traag sochtends zie ik
> tussen het haastig trillen van het licht
> mijn eigen stilstand in de lucht
> fantoom van spiegels bedrieglijk stille snaren

Terwijl zulke ervaringen zèlf al verwarrend genoeg zijn, brengt het *getuigen* ervan nog minstens één verwarrende paradox méér met zich mee: de zeer persoonlijke ervaring moet zo onpersoonlijk mogelijk worden verwoord, wil ze als ‘boodschap’ werkzaam en overtuigend zijn. Soms lukt dat met het klassieke middel van de kosmische zelfvergroting. Het zojuist geciteerde gedicht vervolgt met:

> ik weet noch wenk ik ben
> een cel zucht en heldre vleugels
> mijn vensters open en dicht
>
> planten en wolken bewonen
> mijn lichaam geduld en ongeduld
> op hoeven en haren gaan
> wind en aarde om de rotonde der zon

‘Een zelfverzekerde pamflettist, een radeloze zoeker, een woorddronken lyricus, een nauwgezette constructeur van bijna mathematische verzen, een grollenmaker, een anti-poëet.’

Maar vaker wordt de ont-persoonlijking ervaren als zelfverlies, verlies van identiteit en individualiteit. Verzet daartegen is verzet tegen de roeping-zèlf en dat maakt dat de dichter er een is tegen wil en dank. Zo ontstaat een heel complex van met elkaar strijdende identiteiten. Het ‘ik’ valt in fragmenten uiteen (de gespletenheid *ik/mij* is niet beperkt tot het beruchte openingssonnet van *Apocrief*; ze is in minstens tien

andere gedichten in die bundel aan de orde); de dichter neemt een aantal sterk van elkaar verschillende gestalten aan. Onder andere daarin is de 'onevenwichtigheid' gelegen van vooral de eerste drie bundels. De lezer treft in bijna elk gedicht een andere dichtersgestalte

aan: een zelfverzekerde pamflettist, een radeloze zoeker, een woorddronken lyricus, een nauwgezette constructeur van bijna mathematische verzen, een grollenmaker, een anti-poëet...Een meer externe factor die de onzekerheid en de verwarring omtrent het eigen dichterschap nog vergrootte, was de spanning die er bestond tussen de eigen innerlijke ervaring en de toenmalige stand van zaken in de kunst. Dada - waarmee Lucebert zich zeer verwant voelde - en later Cobra hadden de kunst en het kunstenaarschap afgeschaft en doodverklaard. Dat brengt je op zijn minst in verlegenheid als je de overtuiging bent toegedaan dat dichters als zodanig worden geboren (‘als babies zijn de dichters niet genezen / van een eenzaam zoekend achterhoofd’) en je het eigen dichterschap ervaart als een roeping en een onontkoombare bezetenheid.

Lucebert achter een zelfingerichte bar bij een dorpsfeest in San Rogue, 1968 (foto: Johan van der Keuken)

Verjaarde profeet

In het interview-fragment dat ik eerder citeerde, geeft Lucebert niet alleen een karakteristiek van zijn vroege poëzie, hij signaleert tevens een verschuiving. In zijn eigen visie is die verschuiving niet erg groot ('n *beetje* in balans geraakt; *iets* minder demonisch; een *beetje* koeler; 't getormenteerde is er *niet meer zo* bij), maar de literaire kritiek heeft er, niet ten onrechte, vrij algemeen een wending in gezien. Na de eerste drie ‘wilde’ bundels geldt *Van de afgrond en de luchtmens* (1953) als evenwichtiger en soberder. Voor die beoordeling is een aantal goede gronden aan te geven. Eén ervan volgt uit het voorgaande. Van de vijf of tien verschillende dichtersgestalten is er, ik wil niet zeggen: één, maar toch een veel kleiner aantal uit de strijd tevoorschijn gekomen.

Het meest op de voorgrond treedt de figuur die toch maar het best omschreven kan worden als priester, profeet en waar-zegger, ook al is het een 'verjaarde profeet', een priester zonder geloof of kerk en een waarzegger met fundamentele twijfels. Ondanks deze paradoxen is duidelijk dat de dichterlijke roeping, waartegen eerder verzet bestond, nu voluit wordt gevolgd. Toch is het meer een gedwongen overgave dan een bewuste keuze, zoals hierna zal blijken.

De emoties en de innerlijke ervaringen zijn deels dezelfde gebleven, maar de greep erop is groter en zekerder. De psychogrammen worden mythogrammen, en voorzover er nog conflictstof is, wordt die op superieure wijze beheerst. De grondtoon is er een van scepsis en pessimisme. Ook dat is niet nieuw, want ook in de voorgaande bundels viel

veel scepsis te beluisteren, zowel ten aanzien van ‘de wereld’ en de mens als ten aanzien van poëzie en taal. Maar er is één element bijgekomen. Dat is dat in deze bundel veel terugblik op de afgelegde weg voorkomt, veel resignatie zelfs. Dat is opmerkelijk en verrassend want we zijn per slot van rekening pas in 1953. De teneur in veel gedichten is - grof samengevat -: het is onmogelijk wat ik wilde. De vraag is, waar dat betrekking op heeft. Een uitgewerkt antwoord past niet goed in een artikel dat zich beperkt tot hoofdmomenten in Luceberts dichterschap, maar tegelijk is de kwestie juist als moment in de ontwikkeling te belangrijk om eraan voorbij te gaan. Daarom een korte excursie in twee etappes, onder het motto: ‘een taal / die als water wegzwemt naar een tuil / lucht’.

Javea, Spanje, zomer 1972 (foto: Pieter Boersma)

(1) Dat het taalgebruik van de Experimentelen in het algemeen en van Lucebert in het bijzonder gekenmerkt wordt door het doorbreken van allerlei taalconventies, is bekend en aanvaard. Mijns inziens is het streven naar ontregeling van de taal in het geval van Lucebert nog veel radicaler geweest dan altijd al is aangenomen. Hij heeft

in zijn beginperiode rondgelopen met het idee, de taal in al haar bestaande verschijnings- en gebruiksvormen (communicatief, expressief, referentieel) *tot vernietigens toe* af te breken. Het naastbijgelegen doel daarvan was: een volstrekte tabula rasa. Wat daarna moest komen als alternatief, was ook hèm maar gedeeltelijk duidelijk. Natuurlijk, het moest een nieuwe taal zijn, en wel een die gestalte kon geven aan de totaliteit van de alles-ontregelende ervaringen waarvan eerder sprake was. Maar was dat nog wel een taal, als ze niets meer gemeen had met de bestaande? (Hier ligt de hele problematiek van 'de analphabetische naam'.) Dàt is het waarop in *Van de afgrond en de luchtmens* gedesillusioneerd-berustend wordt teruggekeken: de poging om die nieuwe taal te creëren is mislukt; zelfs het bereiken van de tabula rasa is een illusie gebleken.
(2) De grote winst van de mislukte operatie is evenwel dat ze precies die extreem ongewone omgang met taal en dat idioom heeft opgeleverd die het handelsmerk van Lucebert zijn geworden. Als hoofdkenmerk van dat taalgebruik geldt sinds jaar en dag dat het associatief is. Nu is associatie op zich al een uiterst vaag begrip: iets is op een onduidelijke manier met iets anders verbonden; en: jij denkt er dít bij, maar ik voel dát. Maar in de zaak waar het hier om gaat, is het zelfs ronduit misleidend. Je komt veel dichter bij de ongewoonheid van Luceberts taal, als je uitgaat van het tegenovergestelde begrip *dissociatie*. Woorden, begrippen en zaken die van zichzelf geen enkel onderling verband bezitten en die nooit eerder zelfs maar bij elkaar in de buurt zijn geweest, worden tegen elkaar aan- en opgezet, naar willekeur of door bewuste keuze. Wat uit de botsing tevoorschijn komt, is letterlijk toeval en/of wordt in zoverre gemanipuleerd dat ongewenste reacties en effecten worden weg-geselecteerd. Niet alleen woorden worden op deze manier 'geforceerd' bij elkaar geplaatst, ook de opeenvolging van regels of zinnen, en soms die van strofen, berust op dit principe. De procedure lijkt nog het meest op de dadaïstisch/surrealistische (beeld)collage die in eerste instantie eenzelfde ontregeling van waarneming en gevoelens beoogt en bewerkt en *niets anders*. Met automatisch schrift heeft het weinig te maken, hoewel dat er soms wel aan te pas komt. Het *cadavre-exquis-procédé* is niet meer dan één van de technieken om aan ongewone combinaties te komen. Iets als associatie komt pas weer aan bod als het gaat om de reactie óp de reactie, dat wil zeggen: de interpretatie van het effect. Maar dat is een andere kwestie.

'Lucebert is van meet af aan zo'n totale dichter, zowel wat radicale stijl en techniek als wat veelzijdigheid van thematiek betreft, dat daar op zijn hoogst wat van àf en maar weinig bij kan.'

Een totale dichter

De toon die gezet is met *Van de afgrond en de luchtmens*, beheerst globaal gesproken ook de vier bundels die tussen 1953 en 1963 verschijnen: *Alfabel* (1955), *Amulet* (1957), *Val voor vliegengod* (1959) en *Mooi uitzicht & andere kurioziteiten* (weliswaar in 1965 gepubliceerd maar gedateerd op 1963).

Specifieke ontwikkelingen in de aard van het dichterschap doen zich in deze periode niet voor. De even eenvoudige als doorslaggevende

verklaring daarvoor is, dat wie meteen al in het begin alle registers heeft opengetrokken, later niet veel meer kan variëren. Lucebert is van meet af aan zo'n totale dichter, zowel wat radicale stijl en techniek als wat veelzijdigheid van thematiek betreft, dat daar op zijn hoogst wat van àf en maar weinig bíj kan.

Een en ander maakt het iets minder schandelijk dat ik hier in sneltreinvaart heenraas langs het *pièce de résistance* van een oeuvre: vier bundels die weliswaar - zoals altijd bij Lucebert - heterogeen van samenstelling zijn maar die evengoed tientallen topstukken bevatten. Enkele genre-stukjes lijken erop te duiden dat de superieure beheersing van het métier de dichter er op onbewaakte ogenblikken toe heeft verleid te denken dat hij nu àlles wel aankan. Accentverschuivingen doen zich voor op het vlak van de onderwerpen. Van lieverlee dringt meer buitenwereld door in de gedichten. Engagement en hekeling die er altijd al waren, richten zich meer dan vroeger op concrete en actuele zaken. Maar ook filosofische en metafysische speculaties, die tot dan toe een meer verborgen bestanddeel vormden, worden zichtbaarder. De grondtoon blijft pessimistisch, hoe ludiek de vormgeving soms ook is. Nonsensverzen en het spelen van vrolijke spelletjes passen er goed bij: wie alle ernst van de wereld onzin vindt, kan zich kostelijk vermaken.

‘Wie alle ernst van de wereld onzin vindt, kan zich kostelijk vermaken.’

Tegen de dienstbaarheid

‘En daarom verder geen gelul.’ Deze slotwoorden van de verzamelbundel *Gedichten 1948-1963* zijn op hun eigen wijze voor-zeggend. Ze worden gevolgd door een periode waarin Luceberts poëzieproduktie dramatisch terugloopt. Toch is er geen sprake van een echte zwijgperiode. Wel blijft een nieuwe bundel bijna twintig jaar uit, maar tussentijds verschijnen toch met enige regelmaat gedichten in tijdschriften, catalogi en andere uitgaven. Aanvankelijk, en daarna nog geruime tijd, ziet het er ook niet als een crisis uit. Dat er toch iets van dien aard aan de hand is geweest, wordt in de loop der jaren langzaam, en pas achteraf helemáál duidelijk. Ik zet enkele gegevens en interpretaties bij elkaar zonder een sluitende verklaring te (kunnen) geven.

De reden die Lucebert zelf aanvankelijk in interviews opgeeft, is heel concreet, bijna materieel: de dichter zwijgt omdat alle tijd en energie worden opgeëist door de schilder. Die is - ook hier autodidact en dus geheel op eigen kracht - rond 1960 begonnen met etsen en lithograferen en met de verovering van het olieverfschilderij, stuk voor stuk tijdrovende en moeizame processen. Er is geen enkele reden om aan de juistheid van deze verklaring te twijfelen.

Na verloop van tijd blijkt er toch meer aan de hand te zijn dan een simpele verlegging van het arbeidsterrein. Een indirecte aanwijzing daarvoor is de volgende. In de jaren '69/'70 en tot in 1978 kondigt Lucebert bij herhaling en met grote stelligheid een nieuwe bundel aan, die ‘binnenkort’, ‘dit jaar’ (1969) of ‘deze herfst’ (1970) zal uitkomen. Maar al wat verschijnt zijn incidentele uitgaven, onder andere van beeldend werk begeleid door enige poëzie (*Koppen*, 1969, en *Bühnescreens*,

1971); er is een substantiële bijdrage nieuwe poëzie in *Verzamelde gedichten* (1974), maar geen nieuwe bundel. Pas veel later zal hij zelf termen gebruiken als ‘blokkering’ en ‘tijdelijke inzinking’, maar er géén verklaring voor weten, of vijf verschillende geven. Extreem voorbeeld: de uitspraak die de meeste aandacht heeft getrokken (‘het wat de wereld, wat de mensheid betreft niet meer zien zitten’, De Volkskrant, 5 april 1980), wordt in Het Parool van 20 augustus 1983 met zoveel woorden herroepen.

Moet dit tot voorzichtigheid manen bij het gebruik van interview-uitspraken, het zijn toch zulke uitspraken, gecombineerd met de aard van de incidentele publikaties en andere activiteiten, die een patroon zichtbaar maken. Niet alles maar wel veel blijkt te draaien om een conflictueuze spanning tussen twee vormen van engagement. Enerzijds is er het engagement met het eigen dichterschap dat juist in deze tijd toe is aan sterke zelfreflectie en verinnerlijking, anderzijds is er het maatschappelijk engagement. Nu is engagement een glibberig en moeilijk hanteerbaar begrip, maar toch moet gezegd en voorop geplaatst worden, dat in het na-oorlogse Nederland geen dichter méér geëngageerd is geweest dan Lucebert. Politiek, sociaal, hartstochtelijk solidair met onmondigen, verdrukten en machtelozen, alles hekelend wat als institutie, ideologie of partijprogram de vrijheid van mensen beknot. Maar pas op! ‘Zijn gedichten hebben nooit in dienst gestaan van een arbeidersklasse of een andere onderdrukte groep in onze samenleving.’ (Walter Barten in De Groene Amsterdammer, 31 januari 1973). Met dit citaat wil ik eraan herinneren dat de jaren rond 1970 de jaren zijn van de dictatuur - om niet te zeggen: de terreur - van de maatschappelijke relevantie; engagement in zijn meest triviale en banale vorm: populisme, arbeiderisme.

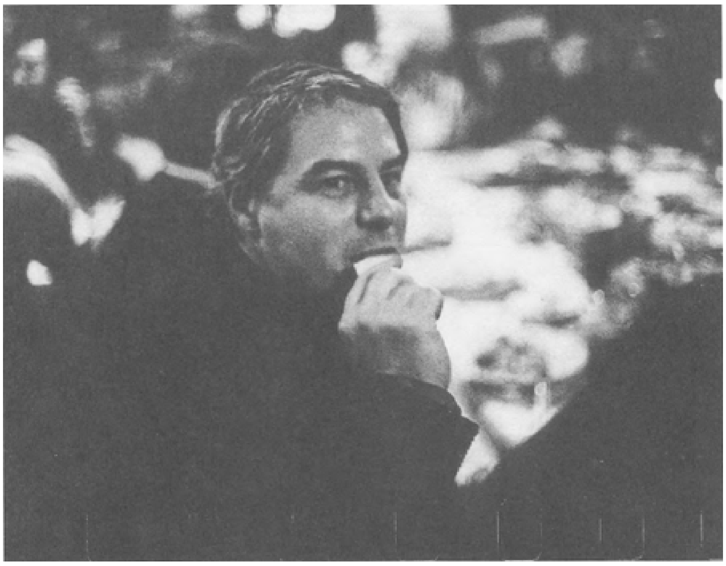
Walter Barten zag het heel juist: Luceberts poëzie heeft nóóit *in dienst gestaan*, niet van de arbeidersklasse, niet van enige andere groep of partij, en al helemaal niet van maatschappelijke relevantie. De essentie van zijn engagement was en is juist: tegen elke vorm van dienstbaarheid! *Als persoon* is Lucebert blijkens interviews in deze jaren verontwaardigder dan ooit, woedend over alles wat er in de wereld gebeurt, ook pessimistischer dan ooit met betrekking tot de kansen voor de poëzie. Dat hij zijn woede niet *als dichter* gerealiseerd heeft, is - denk ik - deels een kwestie geweest van niet-kunnen, deels een van niet-willen. Politiek en maatschappelijk ‘gerichte’ gedichten zoals hij ze zelf noemt - en zoals hij er in deze jaren een aantal schrijft! - komen op gespannen voet te staan met zijn *artistieke* norm en integriteit. Zich al te zeer inlaten met de actualiteit en het ‘buitengebeuren’ is niet mogelijk zonder het eigen dichterschap (ook een engagement!) geweld aan te doen. Bovendien - maar dat wordt pas duidelijk in *Oogsten in de dwaaltuin* - heeft zich een nieuwe poëzie-uit-innerlijke-noodzaak aangediend die verder dan ooit verwijderd is van enig buitengebeuren. Juist daarom is de engagementskwestie een probleem. Hoe ingenieus dit probleem is opgelost, zal blijken.

> *‘Luceberts poëzie heeft nóóit in dienst gestaan, niet van de arbeidersklasse, niet van enige andere groep of partij, en al helemaal niet van maatschappelijke relevantie. De essentie van zijn engagement was en is juist: tegen elke vorm van dienstbaarheid!’*

Drietrapsraket

Als de dichter na jaren eindelijk weer te voorschijn komt met een nieuwe bundel, bestaat die voor bijna de helft uit hommages aan collega-dichters, -schilders en andere geest-

verwanten. Op het eerste gezicht zien die eruit als gelegenheidsgedichten, wat ze voor een deel ook zijn. Maar bij nader toezien blijken de meeste ervan hommages te zijn aan... het engagement van anderen. Op die manier lanceert Lucebert zijn eigen maatschappelijk engagement als een tweetrapsraket: solidair met de solidairen, geëngageerd met de geëngageerden. Maar in werkelijkheid is het een drietrapsraket. De derde trap zorgt ervoor dat de eigen poëzie ontkomt aan tè directe betrokkenheid bij het buitengebeuren. Daarmee is de weg vrijgemaakt voor de hoogst-persoonlijke belijdenissen die de tweede helft van de bundel uitmaken.



ca. 1975
(foto: Pieter Boersma)

Dan blijkt ook pas hoe diep de crisis is of is geweest. De grondtoon was altijd al pessimistisch, maar vergeleken met het zwarte gat waarin ons hier een blik wordt gegund, was het vroeger een vrolijke kermis. De ironische afstand die toen de zwartgalligheid nog enigszins verlichtte, is nu volstrekt afwezig. Bederf, schimmel, verval, verlamming en verloedering, 'een heelal vol pijn en angst', verbijsterd aangestaard door een ouwe man, mislukt, 'wat smeerboel in een scheerstoel' die op zijn beurt wordt aangestaard door:

> (...) de laatste gast vader van alle schaduwen en hoeken
> die daar maar staat en staat en naar hem staart.

Tentoonstelling bij Galerie Piet Clement, februari 1980 (foto: Pieter Boersma)

Doodsangst. En doodsverlangen:

> (...) je zoekt vaker troost bij de kleine vogels die in hun nesten dag aan dag uur na uur meer en meer kwartier maken voor de dood de gebenedijde

De interview-uitspraak: 'het wat de wereld, wat de mensheid betreft niet meer zien zitten' (en wat de poëzie betreft al evenmin) blijkt wel degelijk van toepassing, ook al is ze later herroepen en ook al vormt ze als rationeel en afstandelijk commentaar slechts een zwakke afspiegeling van het grondeloze defaitisme dat uit deze gedichten opklinkt. Want dat is het wonder dat ondertussen is geschied; dat voor sprakeloos makende uitzichtloosheid wóórden zijn gevonden. Niet zomaar woorden, maar indrukwekkende poëzie.

Het is er tevens een aanwijzing voor, dat de crisis feitelijk al overwonnen is - of misschien moet je zeggen: door deze gedichten overwonnen wórdt. In ieder geval is de crisis van het dichterschap voorbij. Binnen twee jaar verschijnt een compleet nieuwe, omvangrijke bundel: *De moerasruiter uit het paradijs* (1982). In deze en de latere, voorlopig laatste bundel *Troost de hysterische robot* (1989), is Lucebert wel en niet de oude.

Troost

Na de pathetische, bijna pathologische 'eenzijdigheid' van (de tweede helft van) *Oogsten in de dwaaltuin* gaan in de nieuwe bundels weer alle registers open: van venijnige hekeling en hilarische grappenmakerij tot verstilde intimiteit en veel daartussenin. Zelfs de profeet is terug, weliswaar als 'profeet van het verloren ogenblik' maar juist in die hoedanigheid is hij gemakkelijk te identificeren met de

'verjaarde profeet' uit 1953. Andere zaken komen vaak in gewijzigde vorm terug. Zo is het woordgebruik opnieuw ouderwets uitbundig barok, maar de verstechniek (regellengte, strofe-indeling e.d.) is opmerkelijk strakker.

'Anderen te kunnen ontroeren is soms nog de enige hoop.'

Met het barokke woordgebruik is ook de relativerende dubbelzinnigheid terug en dáármee weer de raadselachtigheid. Maar de overheersende indruk is, dat alles harder en nóg agressiever is dan vroeger. Met de term pessimisme ter karakterisering van de grondstemming kom je dan ook niet meer uit; het is - niet over de hele linie maar wel vaak - onverkort cynisme.

Op grond daarvan en terugkijkend op de eerdere manifestatie van die grondstemming zou je een stijgende (of beter: een dalende) lijn kunnen trekken: van het sceptisch pessimisme in de vroegste periode via ironisch relativisme in de middenperiode (en een reële depressie tussendoor) naar sarcasme en cynisme in de laatste fase. Maar dat is voor wat de laatste fase betreft te simpel. Daarom de volgende correctie.

Het sceptisch pessimisme heeft altijd op twee niveaus gewerkt: (1) op dat van de mens en de menselijke soort als slecht produkt, als verwerpelijk en verworpen wezen, als *das kranke Tier*; en (2) op dat van de mogelijkheden en onmogelijkheden van de poëzie. Ten aanzien van het eerste geldt inderdaad dat het wat Lucebert betreft van kwaad tot erger is gekomen. Daar is dan ook een term als cynische misantropie op zijn plaats. Maar het geldt niet voor de poëzie. Daar is integendeel, en nogal verrassend, een wending te signaleren die je bescheiden-positief zou kunnen noemen: de poëzie en de kunst in het algemeen hebben weer een zin en een functie gekregen na een tijd waarin die zin en die functie aan ernstige twijfel onderhevig waren. Maar de pretenties en de ambities zijn fors naar beneden bijgesteld. Na het romantisch idealisme van het begin, dat de wereld wilde verbeteren; na de rebellie waarmee de werkelijkheid-zelf te lijf werd gegaan (niet minder dan dat); na het bevechten van vrijheid als taak van de kunst en na de klachten over onmacht en onvermogen (klachten die in de grond nog steeds getuigden van de oorspronkelijke idealen!) is nu het trefwoord: *troost.*

Kunst moet troostrijk zijn en kan een kleine compensatie bieden voor de slechtheid en de lleijkheid van het bestaan. 'Anderen te kunnen ontroeren is soms nog de enige hoop' (Vrij Nederland, 29 januari 1983).

Hier ligt ook een van de weinige paralellen met het schilderkunstige werk. Goede schilderijen 'moeten aan de ene kant een element van heftige emotie, ironie, agressie, angst uitstralen. Anderzijds moeten ze ook troostrijk zijn, in de zin dat ze vertrouwd, plezierig ogen door aangename kleurschakeringen' (De Groene Amsterdammer, 4 september 1991).

'Wij kunstenaars zijn op de eerste plaats versierders. Wij versieren het leven, dat is ons werk.'

'Wij kunstenaars zijn op de eerste plaats versierders. Wij versieren het leven, dat is ons werk' (Eindhovens dagblad, 20 augustus 1983).

Veel-dimensionaal

Een schets moet het stellen zonder kleurschakeringen; daar is het een schets voor. De mijne is misschien wat erg zwart uitgevallen door de nadruk die ik heb gelegd op het pessimisme als algemene grondhouding. Ik ben mij ervan bewust dat dat één dimensie is van een veel-dimensionaal oeuvre. Maar het is wel een belangrijke dimensie en een die nogal verwaarloosd is, omdat ze minder goed past bij het traditioneel geworden beeld van Lucebert als de revolutionaire rebel en vrolijke Frans die veertig jaar geleden de boel op stelten zette met clowneske vertoningen. Dat beeld *is* hier en daar al wel gecorrigeerd, maar nog lang niet voldoende. Zo is nog maar net een begin gemaakt met de verkenning van de filosofische en metafysische implicaties van deze poëzie, zaken die er - gegeven de beperkingen van dit globale overzicht - ook bij mij zijn ingeschoten.

Bij de zestigste verjaardag van Tony Swaanswijk, mei 1987 (foto: Pieter Boersma)

Overigens zouden ook die zaken mijn schets weinig lichter van toets hebben gemaakt. Het is tenslotte een kunst, en dus aan de kunstenaar voorbehouden, ernst en zelfs somberheid ludiek uit te spelen. Die eer - en vele andere - gun ik Lucebert. Van harte.

Jan Oegema
Lucebert/Christus/God
30 notities voor een nieuw verraad

> *Daarom begrijpen wij het slechts door het te verraden, en draait ons lezen angstig rondom een misverstand.*
> - Blanchot over het werk van Kafka

1. Schrijven over Lucebert en het religieuze is problematisch. Ten eerste omdat men nog nauwelijks beseft of wil beseffen hoezeer we hier met een religieus dichter te maken hebben, - met Hadewych misschien wel de meest religieuze van het Nederlands taalgebied. Ten tweede omdat in Luceberts poëzie en dichterschap het religieuze zèlf problematisch geworden is: de mysticus-profeet die de verschijning van het goddelijke niet kan verenigen met de ontheiliging van het menselijke en desondanks geroepen is middelaar te zijn tussen het heilige en de gemeenschap.

2. Voor het feit dat critici en publicisten het religieuze in Luceberts werk systematisch negeren, is een eenvoudige verklaring te geven: men weet er geen raad mee. Vermoedelijk ziet men de religieuze elementen wel, maar weet deze niet te rijmen met het romantische beeld dat men van de dichter heeft. Bovendien bestaat er wellicht de angst dat men met het benoemen en localiseren van van die elementen Luceberts status aantast en afbreuk doet aan zijn dichterschap (hem ‘ontmaskert’). Naast weerzin tegen het religieuze in het algemeen, zou dit een verklaring kunnen bieden voor de altijd luidkeels beleden bewondering voor Lucebert en de onslijtbaarheid van clichés als de rebel, de keizer, de cultuurbarbaar etc. Bewondering maskeert onbegrip en ongemak, en functioneert net als de rituele herbevestiging van deze stereotypen in een mechanisme van verdringing: men cultiveert de rebelse Lucebert, om zo ‘de andere Lucebert’ (de mysticus, de cryptokatholiek, de christelijke ketter, de gnosticus, maar ook: de paranormaal) buiten beeld te houden. Het denken over Lucebert wordt niet bepaald door feiten, maar door mythes.

> *‘Het denken over Lucebert wordt niet bepaald door feiten, maar door mythes.’*

3. De secundaire literatuur - als onderscheiden van kritiek en essayistiek - bevestigt het taboekarakter van de Lucebert-receptie. In het midden latend of er al dan niet sprake is van heimelijke fascinatie, kan worden vastgesteld dat menig commentator de drang heeft gevoeld nader in te gaan op één van de voedingsbronnen van Luceberts syncretisme (gnosticisme, Kabbalah, christelijke mystiek, Rilkeaanse mystiek, Hölderlin). Maar het schrijven daarover bleek alleen mogelijk op voorwaarde dat men het boven- of buitennatuurlijke karakter van Luceberts religiositeit óf resoluut ontkende óf geheel onbenoemd liet (voor de laatste categorie mag het proefschrift van Van de Watering als exemplarisch gelden; hij weigert Luceberts mystiek religieus te duiden, vermijdt zelfs zorgvuldig Lucebert een mysticus te noemen).

4. *de moerasruiter uit het paradijs*, ‘de evangelist’, eerste strofe:

koude gladbek ben ik
en het is geen drijfijs
dat bedreigt het is
mijn eigen eigenwijze
ijs waar de klandizie
kruipend op uitglijdt

De wandschildering in het Amsterdamse buurthuis De Binding die onlangs in de publiciteit kwam. Op de foto's in de Volkskrant en Het Parool was door de verlaging van het plafond het bovenste gedeelte van de schildering niet zichtbaar.
De foto boven, genomen in 1969, toont de hele muurschildering. (foto: Pieter Boersma)

Het is tekenend voor Luceberts integriteit en drang tot zelfkritiek dat hij de oorzaak van het onbegrip voor zijn poëzie in de eerste plaats bij zichzelf zoekt.

5. In Luceberts Christus-interpretatie komen ondermeer de volgende tradities samen: een gnostische, die de christelijke dogma's van verlossing en wederopstanding afwijst en Christus voorstelt als een volmaakt verlichte en volledig tot zelfkennis gekomen mens; een romantische-visionaire, die Christus als model neemt voor een individualistisch zienerschap; een romantisch-dadaïstische, die Christus inlijft als wettenbreker en hem in scherpe oppositie plaatst tot de maatschappij; een romantisch-existentiële, die Christus ziet als de grote eenzame, ‘de grote wees en de oudste broer van alle weeskinderen die de mensen zijn’ (Octavio Paz); en een romantisch-utopische, die de wederkomst van Christus visualiseert als neerdaling van de hemel op aarde en verzoening tussen mensen en goden. Dit alles met de aantekening dat de scheiding tussen interpretatie en identificatie bij Lucebert tamelijk poreus is.

6. ‘Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria vergine: et homo factus est.’ Deze frase stamt uit de geloofsbelijdenis van Nicea, vroeger het Credo in de rooms-katholieke Latijnse liturgie. Lucebert koos de laatse vier woorden (‘et homo factus est’) als motto voor zijn debuutbundel *apocrief*. Volgt men een gnostisch-ketterse lezing, dan spiegelt Lucebert zich aan Christus als iemand die zijn innerlijke goddelijkheid (zijn pneumatische Zelf) volkomen geactualiseerd heeft en daarin voorbeeld is voor zijn medemens. ‘En

hij is mens geworden...' Als Lucebert na een lange worsteling met *apocrief/ de analpabetische naam* zijn eigen taal gevonden heeft, voelt hij zich een nieuw mens, een man met een eigen stem. Een verlichte Lichtbrenger: Luce-bert. Evenbeeld van Christus.

7. Deeldefinitie van de lichamelijke taal (die, anders dan beweerd is, geen metaforische relatie tussen taal en lichaam uitdrukt maar een *symbiotische*): synthetisch begrip gemodelleerd naar het Logos-beginsel van Johannes 1 (het vleesgeworden Woord); poëticaal en existentieel grondprincipe dat de noodzaak uitdrukt van continu zelfverlies als voorwaarde tot een gezuiverd spreken; dichterlijk credo dat ooit door Paul Rodenko aldus is samengevat: 'de rituele slachting (kruisiging), offerdood en wedergeboorte van het Woord (en dus van de wereld: want het Woord is het licht van de wereld)'; instrument tot verandering van de wereld en transformatie van de mens.

Detail van de St Cecilia-muurschildering, van linksaf het tweede bovenpaneel. (foto: Pieter Boersma)

8. Sommige waarheden zijn in een paar regels uit te drukken. Lucebert schreef zijn waarheid neer in het gedicht 'Angel con mio', uit *Oogsten in de dwaaltuin*. Lucebert onthult in dit gedicht in welke termen zijn crisis als dichter begrepen moet worden: veroordeeld zijn tot een romantisch dichterschap in een post-romantische tijd (met rauwe ontgoocheling als onvermijdelijk eindpunt - *eindpunt*, inderdaad, want Lucebert II is iemand anders dan Lucebert I). Ik citeer de tweede en het begin van de derde strofe:

> Zo zie je jezelf? de genadeloze hij
> kijkt graag in de mottige spiegel
> van eenzaam worstelen liefst even
> buiten beeld wordt hij wel gewaar:
> gekruisigd bloed met tranen als dolken
>
> Eeuwen eeuwenoud dit beeld
> genietingen hoe fijnslijpend ook niet
> uitwissen zij het (...)

'Hoe hemels de influisteringen van de engel ook mogen zijn, de dichter beseft dat het om niet is.'

In het ontwijkende moment van deze zelfconfrontatie toont zich de tragische verscheurdheid van Luceberts dichterschap - roeping en verzet tegen deze roeping gaan noodlottig en wetmatig samen.

9. Twee strofen uit 'het uur van de waarheid', opnieuw uit *de moerasruiter uit het paradijs:*

toch nog de engel verborgen
tussen het aanstormende sterreheir
dat in een verschrikkelijke brij
het mateloze oog met verbijstering voedt

maar ook met grillen en apathie
zodat ik de lichte bode op de donkre drempel
met zwarte onverschilligheid begroet

Anders dan Lucebert I verbindt Lucebert II (de Lucebert van ná de crisis) geen illusies aan het wonder van de openbaring. Het wonder is zelfs nauwelijks een wonder meer; het is een psychisch mechanisme waarvan de dichter de werking al te goed kent. Hier spreekt een dichter die weet dat de mystiek-religieuze impuls van zijn dichterschap onveranderd en onveranderbaar is, en tegelijk inziet dat de exclusiviteit van zijn ervaring geen enkele garantie biedt voor de vroeger veronderstelde revolutionaire kracht van poëzie. Gevolg: chronische depressies. Hoe hemels de influisteringen van de engel ook mogen zijn, de dichter beseft dat het om niet is. Lucebert II is de radeloze acteur in het stuk dat Lucebert I geschreven heeft.

10. Uit een brief van Jan Elburg, waarin deze in reactie op beweringen van mij over het religieuze karakter van Luceberts poëzie, een biografische nuance aanbrengt: 'Het religieuze element in Luceberts *jonge* leven. Het zilveren kruis op zijn zwarte trui en hij werd ook eens door een engel getuchtigd, onthulde hij ons destijds.' Inderdaad lijkt Luceberts hang naar katholicisme en Christendom vooral iets te zijn van zijn beginjaren (hoewel hij nog in 1955 in *Alfabel* het rooms-katholicisme verdedigt tegen calvinistische zwartpraterij). Maar de Christus-identificatie, niet gebonden aan godsdienstige preoccupatie, blijft actueel tot en met *val voor vliegengod* (1959). Zij is de lijfsgeur van Luceberts dichterschap.

11. K. Schippers weigert in 'het metafysische sprookje' te geloven. Terecht. Bij Lucebert mag men spreken van metafysische horror.

12. Religieus existentialisme. Het kruis op de zwarte coltrui. Lucebert zei ooit in een interview dat hij in het spoor van Hölderlin Christus als middelaar afwees. Dat klopt - als laatste visionaire Romanticus is hij zèlf die middelaar. Martelaar, Gezondene... Lucebert wist welk archetype hij belichaamde en hij was ook de eerste om daarover de gêne te voelen. Dáárom schreef Lucebert zijn 'Open brief aan Bertus Aafjes' zoals hij hem schreef: verblind, zichzelf ontkennend in martiaal proza dat geen weerwoord duldt. Met de 'Open brief' bevinden we ons in de traumatische kern van Luceberts

dichterschap: een Christus *moeten* zijn, en tegelijk diep doordrongen zijn van de onmogelijkheid, de bespottelijkheid daarvan. Die spot durfde Lucebert in zijn concurrentieslag met de nieuwe prins der dichters en half-Christus Aafjes niet te tonen; hij wilde imponeren, overtroeven. (Wat ook lukte, want Aafjes gaf later toe dat hij na lezing van de brief had ingezien dat Lucebert 'de nieuwe naamgever' was.) De zelfspot kwam pas enige maanden later, toen Lucebert in 'verjaarde profeet', het gedicht dat de latere crisis al aankondigt, schreef: 'wel schreef je je hoop een fraaie brief in een slaapstoel/ en je geest werd een balkende fee op de vage/ open plekken der elementen (...)'.

13. Buddingh' merkte in 1963 op dat zich in de meeste gedichten van Lucebert een dramatische

handeling voltrekt; er zijn vaak verschillende personages, rollen, stemmen. Een treffende constatering: want wat is het werk van Lucebert anders dan een zelfgesprek van een man worstelend met de vraag naar plaats en betekenis van het religieuze in de wereld na Auschwitz en naar zíjn rol in die wereld? Splitsing van het ik, amper bezworen schizofrenie. Titanenstrijd. Oorlog van het innerlijk, aangekondigd en gethematiseerd in het allereerste gedicht van Luceberts debuut *apocrief*, 'sonnet'. Ik: het ego dat zijn autonomie wil bewaren en zich verzet tegen de opensplijting door het goddelijke. Mij: dat deel van het zelf dat openstaat voor de stemmen, het numineuze, de vlammende taal, de echo. *Je est un autre*. Dichten betekent voor Lucebert: de cirkel van het eigen ik doorbreken en zich uitleveren aan het goddelijke (wat blijkbaar in sonnetvorm niet kan lukken).

'sonnet': behoudens de afloop het kortst denkbare scenario voor een heel oeuvre. Een dramatisch gedicht, niet alleen in de door Buddingh' omschreven zin.[1.]

14. Door de apocalyptische toon van de 'Open brief' roept het slot ervan sterke reminiscenties op aan de bekende droom van Jean Paul ('Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei'). Een huiveringwekkend visioen: Christus die neerdaalt op een kerkhof vol schreeuwende schimmen en hen meedeelt dat God dood is, dat de wereld enkel uit chaos bestaat en alle mensen kinderen zonder vader zijn. Ik citeer Lucebert (het verwijt in deze regels betreft ondermeer Aafjes' mislezing van de lichamelijke taal als pseudo-fascistisch primitivisme):

> Nu houdt u het met het gezond verstand en hoont mij omdat ik animaal stamel, omdat ik in mijn nood en benauwenis het ons dienende dier opzocht. Maar waagt U het ook hem te honen die als lam ter slachting werd geleid en die genoemd wordt het lam gods? Waarom zoudt u dat niet durven? De hoogmoed van uw gezond verstand is wel zo groot, dat Uw geweten, Uw hart, in deze vesting voor het weekworden behoed kan worden, als het plengoffer eens over U wordt uitgestort. Want naarstig verhardt U Uw hart, nu U Uw slapen en verblinding voor het eeuwig leven houdend, alle angst en deernis buitensluit opdat U niet zult horen, opdat U niet in verwarring zult geraken over het feit dat niet alleen het lichaam, maar ook de logos aan het kruis hangt en bloedt en het uitschreeuwt: mijn god, mijn god, waarom hebt gij mij verlaten.

Het thema van universele verweesdheid is zeer pregnant in de brief. De mens, vooral de dichter, is reddeloos op zichzelf teruggeworpen in een zinledig en misdadig universum. Maar als men de kruiswoorden aan het eind van de brief letterlijk neemt - en waarom zou men dat bij deze noodkreet niet doen? - dan is God bij Lucebert niet dood of verdwenen (zoals bij Jean Paul), maar *teruggeweken*. Luceberts God is een *verborgen* God, die de Christus-dichter als eerste wees onder de wezen, als 'de vondeling god' heeft achter gelaten (zie de derde 'romeinse elehymne').

15. God dus.

illustratie: Lucebert (uit: '... en morgen de hele wereld)

16. ‘Gelooft u in god?’ vroeg zij. Zo'n rechtstreekse aanval had ik helemaal niet verwacht en ik zat dan ook met mijn mond vol tanden. ‘O, ik zie het al,’ riep de rode dame uit, ‘u gelooft, ik zie het, u gelooft, maar u weet het niet. U denkt dat de Heer u heeft verlaten, u voelt zich eenzaam, u voelt zich verloren als een kind, een vondeling, een dolende, eenzaam, moederziel alleen.’ Ik vond het helemaal niet leuk wat ze zei, het zweet begon me uit te breken en (...) ik zei: ‘U gelooft dat ik in god geloof en misschien is dat wel een beetje waar. Ik schrijf gedichten, moet u weten, en ik weet nooit precies hoe ik die dingen maak, waar ze vandaan komen. Ja, soms hoor ik zelfs een stem die vreemde dingen zegt die ik zelf nooit had kunnen bedenken en dan vraag ik me af: is dat wel mijn eigen stem, hij klinkt zo vreemd, zo anders, net of hij komt vanuit een hol vat of een lege kruik en dan denk ik...’ ‘Zie je nu wel, zie je nu wel,’ zei de rode dame als tegen zichzelf en (...) prevelde: ‘En er geschiedden stemmen en donderslagen en bliksemen...’ (Lucebert over zijn bezoek als *Braak*-redacteur bij de rotaprinter en diens vrouw. Zie Erik Slagter, *Tekst en beeld*. Tielt, 1986, p. 17)

17. In 1966 verklaarde Lucebert tegenover een verslaggever van het katholieke weekblad De Nieuwe Linie: ‘In jouw terminologie of die van jouw krant zou je kunnen zeggen: Lucebert schrijft een mystieke poëzie, zonder God.’ Voeg daar aan toe: zonder de God van het Christendom, d.w.z. een God aanwezig en actief in een gesloten orde van geschiedenis en natuur.

18a. In de roepingsgedichten komt een passage voor die mogelijk geïnspireerd is op een bepaald mystiek godsbeeld. Onderstaand een poging dit godsbeeld te omschrijven. Bij mijn interpretatie van de bewuste passage (met als sleutelvers ‘waar de zwijgzaamheid zich prijs gaf’) teken ik aan, dat ik haar niet als de enig mogelijke beschouw, maar haar veeleer zie als een aanvulling op reeds bestaande interpretaties. De argumentatie verloopt als volgt:

> *‘Ik schrijf gedichten, moet u weten, en ik weet nooit precies hoe ik die dingen maak, waar ze vandaan komen. Ja, soms hoor ik zelfs een stem die vreemde dingen zegt die ik zelf nooit had kunnen bedenken en dan vraag ik me af: is dat wel mijn eigen stem, hij klinkt zo vreemd, zo anders, net of hij komt vanuit een hol vat of een lege kruik.’*

18b. Lees de visioenpassage in de brief aan Aafjes:

> (...) U vreest en haat dat vreselijk wonder dat mij eens overkwam. Eens koesterde ik de waan, dat de analfabetische naam de naamloze in mij, alleen en uitsluitend het

geboorterecht zou verlenen. Maar steeds als ik voor hem de poort van het leven opende, opende zich tevens het graf. Het was mijn schuld dat dit geschiedde. Wellicht heb ik voldoende verorberd van het naamloze (het ding, de plant, het dier, de mens) alles wat verleden tijd is, maar zeker niet genoeg van het naamgevende, de toekomende tijd (alle weerkerende goden en engelen der drie maal drie tronen en koren) zodat ik leven slechts oordeel[d]e, in plaats van leven mede te delen.

Het gaat me hier slechts om de tweede opmerking tussen haakjes: alle weerkerende goden en engelen der drie maal drie tronen en koren. Dit is een intertextueel knooppunt waarin verschillende, voor Lucebert belangrijke auteurs samenkomen. Voor zover ik kan nagaan zijn dat Dante, Hölderlin, Rilke en Ball. De noemer waarop deze auteurs samenkomen is de vijfdeeeuwse mysticus en kerkvader pseudo-Dionysios de Areopagiet, wiens theologische en mystieke geschriften met name via Dante een eigen leven zijn gaan leiden in de Europese literatuurgeschiedenis.[2.]

18c. Dionysios de Areopagiet geldt als één van de grondleggers van de negatieve theologie. Zijn God is een onkenbare en onbekende God, gehuld in mystiek duister. Dionysios' God is bovendien een *zwijgende* God; zijn relatie tot de mens is niet begrepen als onmiddellijkheid. Bemiddeling tussen God en mens geschiedt via de engelenkoren, van wie de koren van de Cherubim, die deel uitmaken van de bovenste hiërarchie, tot taak hebben het goddelijk zwijgen te interpreteren en in extatische hymnen aan de ondergelegen hiërarchieën door te geven. Op deze manier bestaat er dus wel een goddelijk spreken, zij het per definitie een *afgeleid* spreken.

18d. De tweede helft van de ‘Open brief’ is bedoeld als toelichting bij de vier roepingsgedichten uit *de analphabetische naam*. In het vierde gedicht van deze cyclus blikt de dichter terug op het visioen waarvan hij in het vorige gedicht de mystieke eenwording beschreef. De eerste strofe van het vierde gedicht luidt:

nu na twee volle ogen vlammen
spreken dag en nacht de arme stenen
als een bitter mes kan snijden
goedmoedige zoetwaterhommen
en een tong papier met tekens
die een taal van woorden waren
waar de zwijgzaamheid zich prijsgaf

Het is allerminst ondenkbaar dat de openbaring van het numineuze als beschreven in het laatste vers, mede geïnspireerd is op het godsbeeld van Dionysios en het daaraan verbonden idee van een afgeleid goddelijk spreken. In dat geval kan men ‘de zwijgzaamheid’ als godsnaam/godsattribuut opvatten. Waarbij men vervolgens kan constateren dat het goddelijke zich in dit gedicht inderdaad prijsgeeft *via de engelen*, of, zoals de vierde strofe zegt, ‘de sterren’:

het was een paard
het werden dalen
het werden bergen
ik was daarbij
het waren sterren

de sterren spreken beter
maar laat mij nog praten
laat mij nog stamelen

‘Luceberts God is een God van mystici en dichters, niet van theologen.’

19. De notie van een verborgen God komt vaker voor in Luceberts poëzie. Soms woordelijk, zoals in het gedicht ‘parcival’, soms indirect, bij wijze van implicatie, zoals in de visioenpassage van de ‘Open brief’ of in het zimzoum-begrip. Deze implicaties van godsbesef zijn echter altijd literair omspeeld of betrokken op poëtologische uitgangspunten (elders in de brief: verlies van de Paradijs-Taal, slechts te compenseren door het oneindig te herhalen zelfoffer van de dichter: de gekruisigde Logos), wat op zich al blijk geeft

van de onmogelijkheid/onwenselijkheid in de traditionele termen en metaforen over God te spreken. Luceberts God is een God van mystici en dichters, niet van theologen. Mystieke vervuldheid gaat bij hem onverbiddelijk samen met een duizelingwekkende negativiteit - de wereld schijnt zinlozer dan ooit wanneer het goddelijke weer is ingekeerd in het verborgene.

20. Syncretisme als strategie. Neem de volgende strofe uit de roepingsgedichten:

> ik heb daarom de taal
> in haar schoonheid opgezocht
> hoorde daar dat zij niet meer menselijks had
> dan de spraakgebreken van de schaduw
> dan die van het oorverdovend zonlicht

en daarop aansluitend in het volgende gedicht:

> wij zijn gezichten
> wij hebben het licht gestolen
> van de hoogbrandende ogen
> of gestolen van de rode bodem

In deze twee strofen schuiven verschillende idiomen over elkaar heen: natuurmystiek, de Prometheus-mythe, gnosticisme (door de suggestie van een 'hoge' sfeer van het licht en een 'lage' sfeer van duisternis) en Rilkeaans idioom. De bedoeling van dit opzichtige syncretisme kan niemand ontgaan - Lucebert wilde hoe dan ook voorkomen dat de in de roepingsgedichten beschreven ervaring op de verkeerde manier werd uitgelegd. Maar de angst voor christelijke annexatie verraadt juist de actualiteit van de christelijke mystiek als referentiepunt voor de jonge Lucebert. Die indruk wordt bevestigd door het laatste gedicht van de cyclus, 'nu na twee volle ogen vlammen'. Daarin bemerkt men dat de Rilke-emulatio - want als zodanig zijn de roepingsgedichten geconcipieerd - afzwakt tot een (enumeratieve) Rilke-*imitatio* en er onwillekeurig een verschuiving plaatsvindt in de richting van de christelijke mystiek.

> *'Hoe over het goddelijke spreken als de wereld om hem heen getuigt van de schandalige afwezigheid daarvan?'*

21. Voor de mysticus Lucebert zijn goddelijkheid, taal, schoonheid, liefde en Zelf metonymisch op elkaar betrokken. De begrippen lossen op en vallen samen in de verzengende ervaring van het licht, - *het echte licht*. Schending van de schoonheid betekent schending van het menselijk gelaat. Als hij zegt dat in deze tijd (d.w.z. de tijd van Auschwitz, Indonesië, Hiroshima) de schoonheid haar gezicht verbrand heeft dan doelt hij daarmee ook op de verbranding en verminking van het menselijk gezicht, - *das echte Gesicht*, om Rilke te parafraseren. En daarmee is één van de kernvragen, zo niet *de* kernvraag van Luceberts dichterschap geformuleerd. Want als vaststaat dat het goddelijke voor hem een concrete, *lijfelijk* ervaren realiteit is, welke betekenis moet of mag hij daaraan dan geven in het licht van de recente geschiedenis? Hoe over het goddelijke spreken als de wereld om hem heen getuigt van de schandalige afwezigheid daarvan? Of om met Levinas het dilemma nog scherper te formuleren: is 'de vervolgde waarheid' op het gelaat van de ander (*l'autre*) feitelijk niet zo

afschrikwekkend, dat hij de waarheid van het Andere (*l'Autrui*) op voorhand zou moeten afwijzen en negeren?

22. Voor zover Lucebert ondanks zichzelf toch theoloog is, behoort hij tot het oude geslacht

der sceptici en moralisten die uit rechtschapen boosheid God slechts kunnen liefhebben/handhaven/ noemen door hem te loochenen.

23. De wil om het goddelijke/geestelijke te denken vanuit het aardse/lichamelijke kan beschouwd worden als dé poëtologische paradox van Luceberts oeuvre. Deze paradox (of antinomie?) vindt zijn oorsprong in de weigering het goddelijke te situeren buiten het menselijk waarneembare (vandaar de cruciale rol van de natuurmetafoor in Luceberts gedichten). Het goddelijke wordt als het ware teruggevorderd in een poging een volledig en *ondubbelzinnig* aardse spiritualiteit te ontwerpen. Programmatisch komt dit tot uitdrukking in de volgende regels uit *triangel in de jungle* (1951):

> ik zing de aarde aarde
> de aarde met haar carnivale uiterweide

Carni = Latijns prefix voor vlees/vleselijk; vale = Latijn voor vaarwel. Uiterweide is een neologisme voor een metafysica die geen metafysica wil zijn. Dit neologisme laat zien hoe Lucebert op het niveau van het woord een dualistische werkelijkheids*ervaring* ombuigt naar een monistische werkelijkheids*conceptie*.

24. Het goddelijke is voor Lucebert alleen *als utopie* benoembaar en aanvaardbaar. Voor zover hij als mysticus met de vooraankondiging van die utopische werkelijkheid geconfronteerd wordt, kan hij slechts spreken over een wonder. Een ‘vreselijk wonder’: manifestatie van een verborgenheid die op onbegrijpelijke wijze inbreekt in het nu van de mysticus en deze, eenmaal teruggeweken in een ruimte buiten de tijd, bijna sprakeloos achterlaat. Het wonder is niet in een positieve categorie te vangen, ook niet in de godsnamen van de gnostici, die tenslotte nog kunnen spreken over *de* Vreemde, *de* Andere, *de* Onbekende. Bij Lucebert, de neo-gnosticus, kan slechts sprake zijn van *het* Vreemde, Andere, Onbekende.

25. ‘de openbaringen doden de kerk’: de titel geeft nauwkeurig aan welke spanning er traditiegetrouw bestaat tussen de mysticus en de orthodoxie. Het gedicht is te vinden in *alfabel* (1955) en de tweede helft ervan gaat zo:

Zelfportret van Lucebert, gemaakt in 1948 (let op de snor). Het betreft één van de ongepubliceerde vignetten die Lucebert vervaardigde voor zijn debuut in tijdschrift Het Woord. Het vignet is afkomstig uit de collectie van Jan Elburg.

maar eens jezus drinkt het bloed van zijn bruid
en geeft het aan de rode mannen door
die dragen het uit
en de aarde gaat vooruit

de aarde komt tot zichzelf
de hemel wordt weer haar huis
de bruid brengt kinderen thuis
die openbaren de mens
de verlossende ruimten van de mens

gewelven gemeenschap droom

Evenals bij Daniil Charms vormen het heilige en de humor bij Lucebert twee zijden van het zelfde kruis.

26. Het syncretisme dat eigen is aan de romantisch-religieuze mythologie komt voort uit een besef van leegte. De wereld heeft geen midden meer, de weggevallen/teruggeweken God laat een gat achter dat de dichter zelf moet vullen. Dada, nihil. Het dogma moet wijken voor persoonlijke ervaring, persoonlijke intuïtie. (Lucebert in de ‘Open brief’: ‘Deze, mijn uitkomst luidt: de persoonlijke geboorte, de persoonlijke dood.’) Gevolg: kosmische zelfvergroting en, even onvermijdelijk, dito zelfverkleining: ervaren nietig te zijn in het geweld van de openbaring. Resultaat: ironie, maar *religieuze* ironie. Samengevat in de woorden van Octavio Paz: ‘Hoewel de oorsprong van [de romantische] houdingen religieus is, gaat het om een uitzonderlijke en tegenstrijdige religiositeit, aangezien deze bestaat uit het besef dat de religie leeg is. De romantische religiositeit is irreligie: ironie; de romantische irreligie is religieus: beklemming.’ (Paz, *De kinderen van het slijk*. Amsterdam, 1990, p. 56-7)

De wandschildering uit buurthuis De Binding die onder een witlaag verdwenen is. Ook deze foto werd gemaakt in 1969 (foto: Pieter Boersma)

27. Een verkeerd begrepen ironie is hèt alibi geweest voor het negeren van het religieuze karakter van Luceberts werk.

28. ‘Wees redelijk: eis het onmogelijke,’ schreef René Crevel. Als ik Lucebert ergens om bewonder, dan om het feit dat hij het onmogelijke van zichzelf geëist heeft: als weerwoord op de enormiteiten van de 20-ste eeuw een taal vinden die het goddelijke opnieuw beleefbaar maakt in termen van het aardse en menselijke. De lichamelijke taal is de ultieme metafoor van dit streven: het wijst het lichaam aan als de plaats waar de goddelijke namen (‘de namen a z’) gematerialiseerd worden in een herboren spre-

ken dat, hoe stamelend en primitief soms ook, de belofte zou inhouden van een nieuw alfa en omega. Maar het ongelijke gevecht met de engel kon niet eeuwig voortduren. Als Lucebert in 1966 beweert dat zijn poëzie uitdrukking is van het feit dat lichaam en taal niet kunnen samengaan, dan ontzenuwt hij met kille nuchterheid de overtuiging die in ieder geval tot 1959 de motor van zijn dichterschap was.

29. Een van de dingen die me het meest verbaast in Luceberts werk is het samengaan van humor en diep-religieus gevoel. Lees bijvoorbeeld de volgende verzen uit ‘de discipel’, een gedicht uit *van de afgrond en de luchtmens* (1953). Daarin begeeft de dichter zich met ‘eenzamen’ op weg naar de bergen om daar door vroede vaderen onderwezen te worden:

> graag ga ik naast hen naar omhoog
> terwijl de stijgende heggen bebloemen de maan
> en een potig zuiggas hijgt in de afgrond
> (...)

‘En een potig zuiggas hijgt in de afgrond...’ Wat ik niet begrijp is dat je na zo'n inval nog verder kunt werken aan een gedicht, zeker niet als dat deels geïnspireerd is op Hölderlins ‘Patmos’. Hoe is het mogelijk dat iemand met de echo van Hölderlins beklemde gemoed in zijn oren zijn extase kan uitdrukken in dit soort beelden? ‘En een potig zuiggas hijgt in de afgrond...’ Dit is striptekenen met taal. Verbijsterend. Het peilloze lachen van de mysticus.

30. Lucebert begrijpen is zijn religiositeit begrijpen. Daarover schrijven betekent echter dat we zijn poëzie moeten verraden - alles daarin neemt immers deel aan de besliste beweging die van de religieuze ervaring vandaan voert. Metaforiek, syncretisme, humor, ironie, mystificatie, taalspel, taalontregeling - geen techniek of strategie blijft onbeproefd in de consequent en soms krampachtig volgehouden poging te ontwijken wat toch verwoord moet. Want alleen door te ontwijken kan Lucebert over het goddelijke spreken, zo de voorwaarden scheppend voor al de misverstanden die dertig jaar het schrijven over hem beheerst hebben. Niet uitgezonderd het misverstand dat wij kunnen benoemen waarover hij misschien liever had gezwegen. Ware het niet dat ook hij woorden nodig had om het raadsel te bevatten.

Eindnoten:

1. Zie voor het identiteitsprobleem de mooie artikelen die de herboren Van de Watering recentelijk deed verschijnen (artikelen overigens waarin hij met grotere vrijheid dan voorheen het archaïsch-religieuze karakter van Luceberts dichterschap aan de orde stelt). Ik wijs vooral op Van de Waterings bijdrage in de bundel *Lucebert, schilder-dichter*. Amsterdam (Meulenhoff), 1991.
2. Dante heeft de hemelse hiërarchie van Dionysios de Areopagiet uitvoerig beschreven in de 28^{e} zang van de *Paradiso*. Romano Guardini vermoedt dat allusies op het hiërarchieënmodel in Rilke's *Elegieën* mede geïnspireerd zijn op Dante en via hem dus ook op Dionysios de Areopagiet.

De woorden ‘weerkerende goden’ duiden ondubbelzinnig op Hölderlin; Lucebert voert hiermee een correctie door op de statische christelijke metafysica.
Hugo Ball wijdde een lang essay aan Dionysios de Areopagiet in *Byzantinisches Christentum*.
Zie Jan Oegema, ‘Religieus dadaïsme’. In Literatuur 1991/5.

Jos Joosten
Over de grens tussen werkelijkheid en woorden
Luceberts Oostberlijnse verblijf bij Bertolt Brecht

Dat het communisme in de race der ideologieën demarreerde naar een dodelijke duik in het ravijn, heeft tenminste dit voordeel dat Bertolt Brechts werk op zijn gemak klassiek kan worden. Brecht als de Vondel van het communisme. In Nederland duurde het sowieso tot in de jaren zestig voordat de grote Duitse dichter en dramaturg in ruimere kring aandacht kreeg. Met de vertalingen van Gerrit Kouwenaar en geholpen door de progressieve golf van die tijd, groeide postuum pas zijn populariteit. Tot dan toe was die beperkt gebleven tot progressief-vrijzinnige kringen. Onder experimentele dichters in Nederland en Vlaanderen, grotendeels juist tot dat milieu behorend, bestond de waardering voor Brecht ook. Jan Walravens, de Vlaamse evenknie van Paul Rodenko, schreef in oktober 1955 in zijn dagboek:

> Zij die met zoveel klem Bertolt Brecht naar voren brengen en van zijn naam de meestgeciteerde van deze jaren maken, hebben geen ongelijk. Voor mij is hij de origineelste en meest sidderende dramaturg van deze tijd. Zoals Kierkegaard de Bijbel las, lees ik Brecht 'in angst en beving'.

> *'Ich habe meine Meinungen nicht, weil ich hier bin, ich bin hier weil ich meine Meinungen habe.'*

Brechts tweespalt

Een keuze vóór Brecht was in de jaren van de Koude Oorlog niet onomstreden, zijn persoon en werk waren controversieel. Beide lijken ze te bestaan bij de gratie van de paradox, het diabolisch combineren van tegenstellingen. Zeer summier samengevat: alles wat goed is kan slecht zijn, en alles wat slecht is goed. Iets als de strekking van *Der gute Mensch von Sezuan*. De hoofdfiguur Shen Te, de goede mens, kan slechts volharden in haar goedzijn en het hoofd boven water houden door zichzelf bij gelegenheid te veranderen in de harde machiavellistische Shui Ta. Het is de enige mogelijkheid in de 'Hauptstadt von Sezuan/In der man nicht zugleich gut sein und leben kann.' Het vraagstuk van de verhouding tussen goed en kwaad is een steeds terugkerend motief in Brechts werk. Maar ook zijn persoon kenmerkt zich door de paradox en de omkering. Die blijken al in de maxime waarmee hij zijn verblijf in de DDR verklaarde: 'ich habe meine Meinungen nicht, weil ich hier bin, ich bin hier weil ich meine Meinungen habe'. Door deze bewuste keuze kwamen de naoorlogse jaren als vanzelf in het teken te staan van het dilemma van artistieke vrijheid tegenover maatschappelijke aangepastheid. Een weinig origineel conflict voor een beetje schrijver, zou je geneigd zijn te zeggen, ware het niet dat men van Brecht de aangepastheid verwachtte aan de nieuw gevestigde maatschappij die hijzelf steeds mee nagestreefd had.

Zo verenigde Brecht twee personen in één. De balorige, cynische Brecht bestond nog steeds, de man die nooit de geaardheid van de anarchistische 'Baal der asoziale' verloor, zijn toneeldebuut van lang geleden. Daar-

naast was er de Brecht die bewust voor de DDR gekozen had, zijn verantwoordelijkheden voelde ten opzichte van de nieuwe Duitse staat, en bereid was daar consequenties uit te trekken. Tot op zekere hoogte. In de DDR werd het dogmatische socialistisch-realisme, dat aan de schrijver een opbouwende taak met 'positieve' helden en onbeteugeld optimisme voorschreef, begin jaren vijftig steeds dwingender opgelegd. Brecht ging hierin slechts mee, voorzover hijzelf wilde. Eens pareerde hij het met: 'Man kann mich langsam am Arsch lecken. Damit wird die Kunst echt degradiert.'

Lucebert met zoon Brecht, juni 1964 (foto: Johan van der Keuken)

Tijdens de opstand van ontevreden arbeiders in Oost-Berlijn, op 17 juni 1953, werd de innerlijke verscheurdheid tussen de kunstenaar en de DDR-burger duidelijk. Brecht schreef het volgende cynische gedichtje:

Nach dem Aufstand des 17. Juni
Liess der Sekretär des Schriftstellerverbands
In der Stalinallee Flugblätter verteilen
Auf denen zu lesen war, dass das Volk
Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe

Und es nur durch verdoppelte Arbeit
Zurückerobern könne. Wäre es da
Nicht doch einfacher, die Regierung
Löste das Volk auf und
Wählte ein anderes?

Maar op dezelfde dag verklaarde (en vóelde) het boegbeeld Brecht zich in een officiële brief wel

onvoorwaardelijk trouw aan de *Sozialistische Arbeiter Partei*. Een oprechte trouw met een paradoxaal staartje: Brecht werd zijn hele leven geen partijlid.

Bertolt Brecht verkeerde in de situatie dat hij zich staande moest en wilde houden in de incarnatie van de wereld die hij tot dan toe slechts literair had nagestreefd. Zijn eigenzinnigheid, maar ook zijn aanzien, was groot genoeg om met deze al dan niet welkome geest uit de communistische fles om te gaan. Voor de buitenwereld echter, en dan vooral het minder welwillende deel ervan, zal vooral de ogenschijnlijke inconsequentie die dit leven wel met zich mee moest brengen, opgevallen zijn.

Lucebert bij Brecht

Op dit moment weet de lezer waarschijnlijk beter wat de confrontatie van theorie en praktijk opleverde in Brechts dagelijks bestaan, dan Lucebert toen hij in het najaar van 1955 met zijn vrouw de koffers pakte en Bergen verliet om zich, naar het zich liet aanzien, voor twee jaar in Oost-Berlijn te vestigen. Het eerste contact was van Brecht uitgegaan. In juni 1954 (en niet, zoals Lucebert zelf tegen Jan Brokkken verklaarde, najaar 1955) was die in Amsterdam ter gelegenheid van een internationaal PEN-congres. Brecht had de jonge Nederlandse dichter uitgenodigd voor een ontmoeting. Lucebert vertelde later: ‘Hij kon redelijk Nederlands lezen en om de een of andere reden had mijn poëzie hem buitengewoon getroffen. Hij wist dat ik het erg arm had en hij vroeg of ik op uitnodiging van de Oostduitse schrijversbond naar Oost-Berlijn wilde komen. Daar had ik wel oren naar.’

Het zou nog meer dan een jaar duren voordat het vertrek plaatsvond. Toch had Brecht niet stil gezeten. Dat blijkt uit een brief die hij op 20 januari 1955 stuurde aan Otto Grotewohl, de president van de DDR. Alles was toen al geregeld, alleen verzoekt Brecht hem te zorgen voor passende behuizing voor Lucebert (‘der ebenfalls in Amsterdam mehrere Preise bekam und für den begabtesten holländischen Dichter gilt’). Brechts opzet was om ‘besonders begabte und auch schon bekannte Dichter’ gedurende twee jaar te laten werken met zijn Berliner Ensemble. Daarbij etaleerde hij duidelijke, politiek verantwoorde, educatieve opvattingen: ‘Ich wollte ihre Produktion überwachen und versuchen, sie weltanschaulich zu qualifizieren.’ Ook in deze brief zie je de tweespalt. Enerzijds beschouwt Brecht de aanwezigheid van buitenlandse talenten in de DDR als belangrijk voor zijn dramaturgische streven. Anderzijds noemt hij, tegenover de president, het politieke voordeel voor de DDR: ‘Auch ist das Bestehen eines solchen Studienzentrums in der Akademie der Künste für den Ruf der Deutschen Demokratischen Republik im Ausland bestimmt nicht ohne Bedeutung. Es existiert nirgends etwas ähnliches.’

> *‘De meeste gezinnen woonden met vier kinderen in een kamer, maar wij hadden* vijf *kamers. Dus moesten we volgens die mensen belangrijk zijn.’*

In Berlijn

President Grotewohl loste het huisvestingsprobleem gepast op. Direct na aankomst, najaar 1955, kreeg Lucebert een zeer ruime woning toegewezen in de chique Berlijnse wijk Pankow. Tegen Jan Brokken, met wie hij het meest uitgebreid op zijn Berlijnse verblijf in-

gaat, vertelt hij: ‘In het huis werden wij door de buren met een mengeling van afstandelijkheid en neerbuigende beleefdheid behandeld. De meeste gezinnen woonden met vier kinderen in een kamer, maar wij hadden *vijf* kamers. Dus moesten we volgens die mensen belangrijk zijn.’

Brecht verzamelde bij het Berliner Ensemble in de jaren vijftig meer jonge schrijvers en dramaturgen rond zich. Biograaf Werner Mittenzwei constateert dat zijn aandrang tot onderwijzen zonder enige twijfel oprecht was, maar dat hij er niet echt de noodzakelijke eigenschappen voor bezat: hij was niet geduldig in de omgang, had te weinig inlevingsvermogen en kon moeilijk tegenslagen incasseren. Toch functioneerde de dialoog voor hem als een motor: de permanente gedachtenwisseling over artistieke en literaire zaken was van wezenlijk belang voor zijn eigen creativiteit. Zulke gesprekken maakte Lucebert in Berlijn ook mee, vertelt hij in 1983: ‘Toen kwam ik voor het eerst in aanraking met een veel groter, veel breder milieu van kunstenaars in Nederland. (...) U kunt zich wel voorstellen wat voor indruk dat alles op mij - een onnozel gastje uit Bergen, Noord-Holland - gemaakt heeft. Ik wil niets op de kwaliteit van mijn Nederlandse collega's afdingen, maar we leven hier wel in een ietwat kleiner wereldje.’ Ook uit andere interviews blijkt dat het verkeren in dit milieu een van de weinige positieve ervaringen was, die de jonge Hollander opdeed in de DDR.

In Luceberts typering van Brecht zoals hij hem in deze tijd leerde kennen valt de tegenstelling op: ‘Brecht was een idealist maar ook een cynicus.’ De Nederlandse dichter meende twijfels bij hem te kunnen zien: ‘Meermalen heb ik hem in het openbaar, op vergaderingen en congressen, zich horen keren tegen de partijbonzen en fel hekelde hij de kleine gehoorzame schrijvers van het Schriftstellerverband. Maar altijd werden zijn redevoeringen met applaus beantwoord: hij kon niets meer fout doen.’

De bedoeling was dat Lucebert in Berlijn zou werken aan een vertaling en bewerking van Bredero's *De Spaanse Brabander*. Een project waar niets van terechtkwam. De atmosfeer in de DDR stond hem al snel tegen, en in plaats van te werken, zat hij thuis of zwierf hij door de stad en maakte hij foto's. Incidenten maakten het verblijf er niet leuker op. Tijdens een feestje op oudejaarsavond 1955 shockeerde hij zijn gastheer doordat hij de dienstmeisjes die trouw in de keuken bleven, mee wilde laten feesten met de hoge gasten. Het standsverschil dat blijkbaar ook in de socialistische staat nog bestond, stelde hem teleur. Ook de afkomst van Brechts theaterpubliek was iets dat op- èn tegenviel: rijke West-Berlijners en hoge partijbonzen met hun eegaas. ‘Je had even het gevoel alsof het was als bij die dominee in Den Haag die de rijkdom in zijn preken altijd verketterde en verdoemde en juist naar hèm kwamen de rijken luisteren,’ zei Lucebert tegen Wim Enzinck.

Jan Walravens beschrijft in zijn dagboek een gesprek met Gerrit Kouwenaar over Luceberts Berlijns verblijf, in februari 1956. Toen was het al duidelijk: ‘Tevreden is hij niet, zegt Kouwenaar, ik heb een tweetal brieven van hem ontvangen, pittige en tegelijkertijd zeer eerlijke brieven, maar waarin hij zich al erg ontgoocheld betoont tegenover het communistische regime.’

Deze voorvallen schetsen wellicht iets van de context waarin Luceberts enige gedicht geschreven werd, dat de aanwijsbare neerslag is van dit verblijf. In *Amulet* begint het gedicht ‘Gross-Berlin 1956’ met de volgende regels:

in deze hondse stad vol
hondentrouw en hondenminnaars
elke trouwe hond zijn eigen
gewetenloze hondsvot
rust ik niet deze
steedse steppe deze historische bron
van dolle verdorring is in rust
nog een oordeel

Arrestatie

In 1956 wilde de dichter een ondergesneeuwde heuvel met puin fotograferen, als stilleven. Achteraf bekeken moet het een Volkseigene hoop sneeuw of een staatsgeheim geweest zijn, want terstond arresteerde een man in burger hem. Het toverwoord 'Brecht' maakte dat hij snel werd vrijgelaten, maar Lucebert had zijn buik vol van Oost-Berlijn. Hij vertelde Brecht dat hij terugging naar Nederland. Op

deze mededeling reageerde zijn Duitse gastheer zeer gepikeerd. Dat was niet ongewoon; Mittenzwei schrijft over deze tijd: ‘In seinen Wutanfällen, die er ebenso plötzlich wie überlegt inszenieren könnte, verlor er dann alles Mass und alle Fairness. Er überschlug sich in der Wortwahl, um die Sache, die ihm nicht passte, als so verbrecherisch wie nur möglich hinzustellen.’ Precies dus zoals Lucebert Brechts reactie schetste: ‘Opeens begon hij te schreeuwen. Zijn ogen puilden uit. Hij liep rood aan. Hij...hij bood me een kans die ik niet aannam. Ik zou mijn capaciteiten vergooien in dat dorp Amsterdam. Wat was ik voor een kerel. Hij was woedend, woedend. Het is een van de allerellendigste momenten uit mijn leven geweest.’ In een ander gesprek herinnerde de dichter zich ook Brechts woorden nog: ‘Sie wollen sich wieder die kapitalistische Schaufenster ansehen, ich weiss, dort ist alles viel “schöner” als bei uns.’

Met Tony & Gerrit Kouwenaar. Javea, juli 1972 (foto: Pieter Boersma)

Brecht bij Lucebert

Tegen Jan Brokken zegt Lucebert dat hij nog maar zelden aan zijn Berlijnse tijd denkt. Toch is het een thema dat in veel vraaggesprekken terugkeert. Dat zal grotendeels komen door de grote naam van Brecht en het anekdotisch interessante aan een verblijf in het Oostblok. Aan de andere kant, en dat staat haaks op Luceberts eigen uitspraak, zijn er wel degelijk opmerkingen die wijzen op de inspiratie die zijn verblijf uiteindelijk opleverde. ‘Het produktieve van die tijd komt nu pas los,’ zei hij in 1967. En tegenover Ben Bos blijkt opnieuw het artistiek inspirerende milieu: ‘... ik heb wel heel veel met Brecht gepraat. Brecht en ik waren het eens: Poëzie is een a-sociale daad. Brecht zei: “Een geslaagd gedicht is een inbraak.” Hij bedoelde dat een gedicht de buit weghaalt, de meubels uit een huis steelt, leegte maakt.’ Maar over het geheel genomen heeft

het Berlijnse verblijf uiteindelijk niet meer dan vage sporen achtergelaten in Luceberts werk. Duidelijker is een inhoudelijk Brechtiaans stempel, zoals op het hoorspel ‘De perfekte misdaad’. Dat verscheen in mei 1955 in Maatstaf, toen Lucebert al wist dat hij naar Berlijn zou vertrekken, maar nog in Nederland was. De opbouw van het spel verraadt zekere Brechtiaanse verwantschap, en sterke invloed blijkt vooral in de titel en de tekst van ‘Het lied van de tegennatuurlijke overeenkomst’. Daarin is de volkse toon en de vaak cynische strekking van Brechts teksten te herkennen. Het refrein is daarvoor illustratief. Ten eerste door de bijbelse ontlening die Lucebert erin legt, een motief dat in Brechts hele oeuvre een onderbelichte rol speelt. Het sterkst blijkt de verwantschap echter uit de tegenstelling: de ‘grote heren’ tegenover ‘de straat’, de hogere klasse die in feite de schuld heeft van de vuile karweitjes die zij de lagere laat opknappen.

> nee grote heren gij zijt lang niet kwaad
> gij zult niet doden ook
> dat doet de straat

De schim van Brecht lijkt zich ook nog te vertonen in ‘De Soldatenmoeder’, dat in Luceberts ‘*ongebundelde gedichten*’ werd gepubliceerd. De eerste gedachte gaat dan natuurlijk naar *Mutter Courage*, maar Brecht schreef ook wel gedichten waarin de (verlaten) moeder voorkomt. Zijn ‘Lied einer deutschen Mutter’ heeft in feite dezelfde gedachtegang als Luceberts soldatenmoeder. Zij, liefhebbende oorsprong van het leven, is teleurgesteld in de manier waarop dit door haar militaristische zoons vergooid werd. ‘Hätt ich gewusst, was ich heut weiss, hätt ich lieber mich aufgehängt,’ zegt de bedroefde moeder van een Nazi-soldaat in Brechts gedicht, en Lucebert schrijft in zijn refrein over de soldatenmoeder:

> zij hebben haar hart geroofd,
> haar lichaam en ook haar hoofd.
> zij slaapt met stenen in haar bed en als zij opstaat is zij als dood

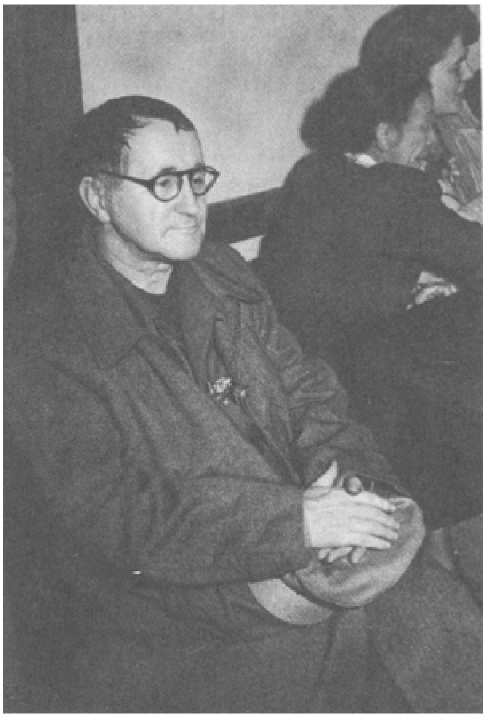
Ik geloof dat de inhoudelijke overeenkomst ophoudt bij deze, toch oppervlakkige directe verwantschap. De reden waarom Luceberts poëzie Brecht ‘buitengewoon getroffen’ had, zou dan ook eerder gezocht moeten worden in iets vaags als een overeenkomstige *toon*, dan in een feitelijke erfenis, ontlening of verwantschap.

> *‘De reden waarom Luceberts poëzie Brecht “buitengewoon getroffen” had, zou dan ook eerder gezocht moeten worden in iets vaags als een overeenkomstige* toon, *dan in een feitelijke erfenis, ontlening of verwantschap.’*

Ongetwijfeld moet Luceberts literaire en politieke radikalisme in deze dagen (zoals in de ‘Minnebrief voor de gemartelde bruid Indonesia’) Brecht hebben aangesproken. Met zijn generatiegenoten verwachtte Lucebert toentertijd veel van het socialisme, hoewel hij geen lid werd van de CPN. Gerrit Kouwenaar vertelde, opnieuw volgens Jan Walravens: ‘Lucebert heeft natuurlijk uitgesproken linkse sympathieën, maar een communist is hij niet.’ Lid of niet, hij verkeerde wèl in het milieu. De verwante Cobra-kunstenaars hadden behalve artistiek ook politiek zeer revolutionaire

opvattingen en tendeerden sterk naar het communisme. Ook bij zijn mede-experimentelen van het

eerste uur, Jan Elburg en Gerrit Kouwenaar, waren deze sympathieën duidelijk. De laatstgenoemde leerde Lucebert kennen toen hij journalist was voor De Waarheid. Het was al met al een omgeving waarin Brechts werk zeker gekend werd en waarin het, al dan niet voor het *épater le bourgeois*, fraai paste een gedicht te beginnen met een ferm 'kameraden!', zoals in 'Verdediging van de vijftigers'. Wanneer je dat vers trouwens nader bekijkt, lijkt ook daarin Brechts echo na te klinken. In de beginregels van het bekende 'Denn wovon lebt der Mensch?' wordt volgens mij dezelfde burger geschetst als in Luceberts vers. Wanneer Brecht schrijft: 'Ihr Hernn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben/Und Sünd und Missetat vermeiden kann,' staat dat volgens mij niet zo heel ver van 'gij letterdames en gij letterheren/gij die in herenhuizen diep zit uit te pluizen daden,/ik zeg Daden van genot en van ontberen (...)'. Opnieuw een verwante toon, net als in een laatste voorbeeld, het Brechtiaanse 'Een wijze vrouw beleerde een wijsgeer', waarbij het germanisme nog eens een extra zet in de richting geeft. De *touch* van het op het Oosten geïnspireerde deel van Brechts poëzie lijkt present in de beginregels:



Brecht, rond 1953

> een wijze vrouw beleerde een wijsgeer
> ik leer een vrouw de wijsheid
> die ik begeerde als wijze
> dorst aan haar lust te lessen

In memoriam

Een paar maanden na Luceberts terugkeer naar Nederland overleed Brecht, op 14 augustus 1956. In het voorjaar van 1957 publiceerde Lucebert een in-memoriam in

Litterair Paspoort. Hij schreef het samen met de mij onbekende Leo Peters. Welke passages van de dichter zijn, is dus niet exact te achterhalen. Toch is het stuk interessant genoeg om even nader te bekijken. Opvallend is de, zeker voor die tijd, zeer verdraagzame houding ten aanzien van de DDR. Desondanks benadrukken en waarderen de auteurs vooral Bertolt Brechts anarchistische zijde: ‘Al het werk van Brecht is doortrokken van een koppig verzet tegen de belemmeringen van de vrijheid. Niet de vrijheid als een abstractie, een geliefkoosd ornament, maar de vrijheid die een wezenlijk bestanddeel van de menselijke existentie zou kunnen zijn.’ Het artikel, waarin de persoonlijke anekdotes vrijwel zeker van Lucebert afkomstig zijn, signaleert de ‘moeilijke jaren die aan zijn dood voorafgingen’, waarin hij ‘tegen alle mogelijke weerstanden [had] moeten vechten’. Opnieuw misschien een teken van Brechts verscheurdheid. Het permanente gevecht met de *officials* die hij wilde steunen, tegenover de artistieke vrijheid die hij evenzeer verlangde.

Vuile handen

In een boeiend artikel over het naoorlogse experimentalisme in Nederland en Vlaanderen besteedt Jean Weisgerber onder meer aandacht aan het politieke engagement van de Vijftigers. In dat kader doet hij een algemene constatering: 'de politieke paradox van het modernisme bestaat hierin dat het wel met zijn communisme of fascisme te koop kan lopen zolang dat tot de oppositie behoort, maar dat de overwinning daarvan de ondergang van de avant-garde zou bewerken.' Een verduidelijking misschien voor Brechts moeilijke positie, en een aanwijzing voor de onmogelijkheid voor Lucebert om in de DDR te werken en te leven. Alleen al de *persoon* Lucebert liep vrij snel stuk op de muur van kleinburgerlijk gevestigd communisme.

Dat laatste neemt niet weg dat hij het dilemma begreep van de man die hij 'idealist en cynicus' noemde. Tegenover Jan Brokken spreekt hij er haast schuldbewust over: 'Als ik nu een heel verhaal ophang over de miserabele materiële en menselijke toestanden in Oost-Berlijn, en dat ik daarom Brecht de rug toekeerde, wek ik misschien de indruk dat ik degene was met het zuivere zieltje en de schone handen en dat Brecht de karakterloze dienaar van een corrupt regime was. Maar zo was het niet. Evenals Wolf Biermann later, zag Brecht toentertijd heel scherp wat niet deugde. Brecht spuide kritiek, hekelde, ageerde, handelde. En wat deed ik? Niets. Ik durfde in de toch veilige omgeving van Brecht nauwelijks mijn mond open te doen.'

Maar Lucebert hoefde ook geen vuile handen te maken. Hij bevond zich in een positie waaraan hij zich, na het ondergaan van één woedeaanval van Brecht, kon onttrekken. Híj had de regering niet gekozen, die Brecht wilde steunen. Hij had de artistieke vrijheid kunnen behouden, die Brecht - daardoor - steeds moest bevechten. De produkten van die artistieke vrijheid waren de aantrekkelijke kant geweest die Lucebert kende voordat hij naar Berlijn ging. Brecht als Baal. De praktische consequenties van het moeten en willen leven in een socialistische staat, de andere zijde van Brechts paradox, verplichtten Lucebert tot niets en stootten hem juist af. De Shen Te die hem aantrok op zoek naar een goed mens, kon hij weer verlaten, en verliet hij, zodra die tot Shui Ta werd.

> *'Brecht spuide kritiek, hekelde, ageerde, handelde. En wat deed ik? Niets. Ik durfde in de toch veilige omgeving van Brecht nauwelijks mijn mond open te doen.'*

Gebruikte literatuur

Ben Bos, 'Een mens is iets dat begonnen moet worden', in: De Nieuwe Linie, 15 januari 1966.

Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bände*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

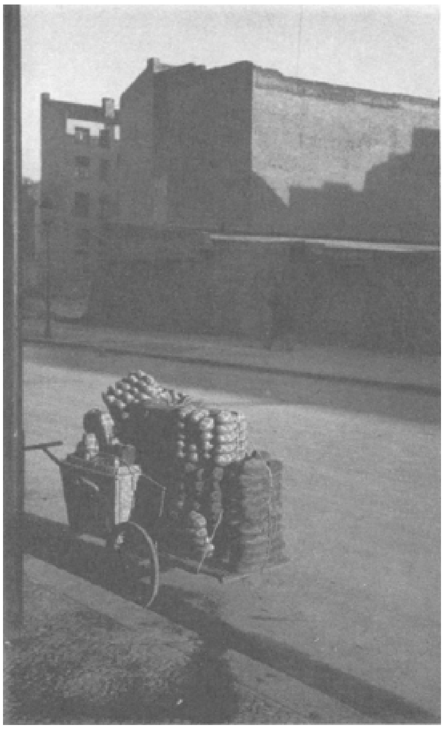
Bertolt Brecht, *Briefe* (Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981.

Jan Brokken, 'Lucebert de Keizer in ballingschap', in: Haagse Post, 22 april 1978.

Rudo Durant, ‘Bij Lucebert in Oost-Berlijn’, in: De Tafelronde, III (1956), 1 (mrt), pp. 35-36.
Willem Enzinck, ‘Lucebert: “Er is minder misverstand tussen de generaties”,’ in: Elsevier, 4 april 1970. H.U. Jessurun d'Oliveira, ‘Lucebert’, in: *Scheppen riep hij gaat van au*, Amsterdam 1967, pp. 25-37.
Chris Junge, ‘Ik word er toch niet echt vrolijker op’, in: Het Parool, 20 augustus 1983.
Lucebert, *Gedichten 1948-1963*, Amsterdam 1966[2].

Lucebert, '*ongebundelde gedichten*', Amsterdam 1983[2].
Lucebert, 'De perfekte misdaad', in Maatstaf, mei 1955, pp. 128-138.
Lucebert en Leo Peters, 'Een lyricus als toneelhervormer', in: Litterair Paspoort, XII (1957), 104 (maart), pp. 26-28.
Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1986.
Ernst Jan Rozendaal en Wim de Wagt, 'Lucebert en het afwezige verband tussen schilderen en schrijven', in: De Groene Amsterdammer, 4 september 1991.
Klaus Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biografie*, Rowohlt, Hamburg 1988[2].
Jan Walravens, *Jan Biorix*, De galge, Brugge 1965.
Jean Weisgerber, 'De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme', in: Nieuw Vlaams Tijdschrift, 22 (1969), 8, pp. 791-819.

Bergen, juni 1964 (foto: Johan van der Keuken)



Herman de Coninck
Het witte blad als horizon
Over de fotografie van Lucebert

Is de fotograaf Lucebert, wiens geselecteerde foto's verschenen zijn in *Het hart van de zoeker* (De Bezige Bij, 1987) dezelfde als de dichter Lucebert, en is die op zijn beurt dezelfde als de schilder? Is Lucebert een soort goddelijke drieëenheid?

Het is een vraag waarop u hier geen antwoord zult krijgen, al was het maar omdat het plastische werk van Lucebert me niet vertrouwd genoeg is. Een tweeëenheid dan? We zullen zien. Zien is het enige wat er te doen valt met foto's.

> *'Die bewijzen dat er vlak naast de deur een vreemder buitenland kan liggen dan 1000 kilometer verderop.'*

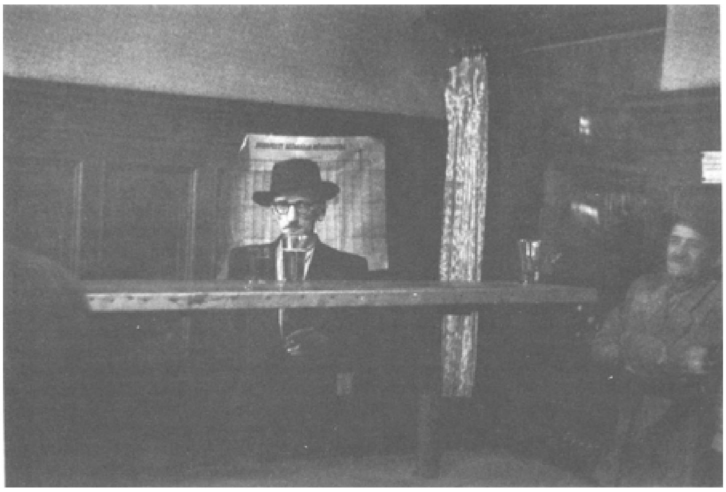
Laat ik enkele foto's van Lucebert navertellen. (Het leuke van schrijven over fotografie is dat je dat mag: navertellen. In boekenrecensies mag het niet, alleen slechte recensenten doen het. In fotorecensies is het dan ineens weer origineel: meestal wordt daarin hoofdzakelijk geleerd gedaan, over de foto's heen.)

De fotografieperiode van Lucebert is de periode 1955-1966, een tijd van vele reizen naar Berlijn, Bulgarije, Frankrijk, Italië, Spanje. Maar er zijn ook thuisfoto's: van de kinderen. Die bewijzen dat het gezin Lucebert in al die buitenlanden thuis was. Of van een veemarkt in Purmerend, of een circus in Twente. Die bewijzen dat er vlak naast de deur een vreemder buitenland kan liggen dan 1000 kilometer verderop.

Het boek begint met Berlijn 1955-56. Duidelijk is meteen dat Lucebert niet uit is op helderheid. Grijze luchten op de achtergrond, met op de voorgrond donkergrijze gebouwen, of ex-gebouwen, ruïnes, steenpartijen, achterbuurten, achterkanten van huizen, geen voorkanten. Ik weet niet of de Vijftigers destijds een nieuwe esthetica hebben uitgevonden: de oorlog heeft die voor hen uitgevonden.

De meest agressieve foto vind ik die van een sneeuwvoorgrondje. Daarachter wordt driekwart van de foto ingepalmd door een massieve muur van een zwarte vierkantigheid: Lucebert fotografeert geen mooie huizen, maar visuele hinder. (Of een toekomstvoorspellende muur?) Als beeldvulling is het ongelooflijk brutaal, driekwart van de foto beneemt je het zicht - en het resterende kwart, het lichttoelatende deel van de foto, laat een slecht gebombardeerd huis zien. Het staat er nog, maar dat is alles wat het nog kan.

De foto doet me nogal denken aan een 'kunstwerk' van Richard Serra, tweeëneenhalf decennium later in New York opgericht, ergens op een pleintje tussen multinationale wolkenkrabbers: een roestmetalen komma van twintig meter lang en twee hoog, recentelijk onder druk van buurtwerkers en democraten terecht verwijderd. Het is kunst van het soort waar je alleen je hond tegen kan laten pissen, of je spuitbus op uitproberen. Het is agressieve hinderkunst. Nochtans is wat Serra deed niet veel meer dan het stileren van de foto die Lucebert twintig jaar eerder maakte. Het is dezelfde agressiviteit waarmee de Vijftigers destijds de poëzie binnenkwamen - die Bertus Aafjes deed spreken over de SS in de poëzie. De esthetica van 'schoonheid heeft haar gezicht verbrand'. Het is een foto die tot een nieuwe esthetica dwingt, die van het lelijke, van de afbraak. Er spreekt bijna bewondering voor de



lelijkheid uit: zo massief kan schoonheid in geen geval zijn.

De tweede Berlijnse foto die ik wou navertellen is geestiger, maar dat helpt eigenlijk niet. Dat is ook het geval met de humor in Luceberts beste gedichten: die helpt evenmin, die verergert nog.

Absurd leven vraagt om absurde humor. De bedoeling is niet dat je lacht, maar dat je middenin je lach blijft steken. Achtergrond: grijze onbewoonbaarheid. Voorgrond: een stootkar met daarop samengebonden 500 pantoffels. Onbewoonbaarheid versus een huiselijkheid die nergens naartoe kan.

Licht

De tweede reeks foto's zijn circusfoto's uit Twente, 1956. Die zijn al heel anders. De Berlijnse foto's waren een manifest: schoonheid bestaat niet meer. Daar zijn we dus vanaf. Vanaf nu wordt schoonheid gezocht in de lelijkheid. Het meest illustratief zal wel de foto van de paardrijdster zijn, waarover Els Barends, samenstelster van het boek, schrijft: ‘Het is een sprookjesachtige situatie; komt het door het vervreemdende licht dat het meisje lijkt te zweven, of door haar afwezige houding?’

Licht - het licht van Lucebert schijnt in de duisternis en dank zij de duisternis. Ik weet niet of het wel licht is, het is een mindere, genadiger vorm van duisternis. Het meisje lijkt te zweven, ja, er valt zoveel vreemd licht op haar dat ze als in een collage op haar achtergrond geplakt lijkt. Maar het meest geheimzinnige is toch dat ze dat zweven lijkt te doen met al haar beschikbare lelijkheid, met al haar on-élégance. Te dikke benen, gespierde armen die niet goed weten hoe ze zich naast zo'n tutu moeten houden, en daarbovenop een blik die lijkt te zeggen: ‘Zwijg maar, ik wéét dat ik lelijk ben.’ Het is niet mooi, het is kwetsbaar. Mooie vrouwen zijn onkwetsbaar, althans op foto's. De poetica van Lucebert komt er dan op neer dat hij zelfs die lelijkheid van de grond wil doen komen, en in deze foto lukt dat.

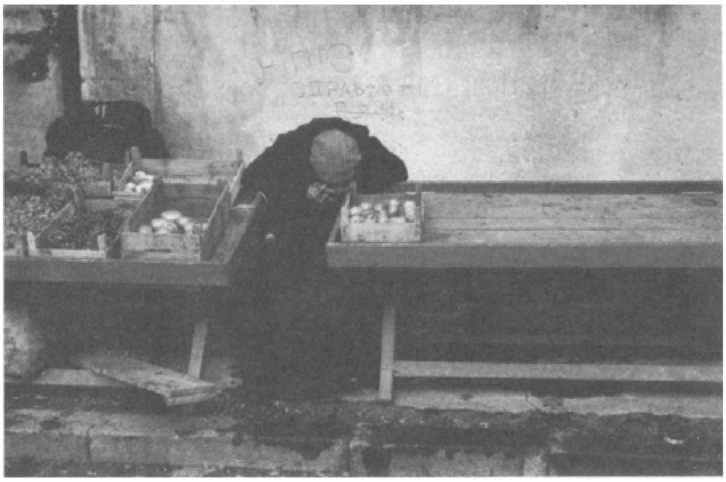
Wat Lucebert in deze serie vaker doet is vanuit het donker naar het licht fotograferen, bijvoorbeeld bij een foto van een meisje, een eenzaam trapezistje of zo, dat bij wijze van training de brug maakt: achteroverbuigend omvat ze met de handen haar enkels. Het is niets meer dan een fraai silhouet. Maar zonder het donker op de voorgrond zou dat beetje licht op de achtergrond niet zo verblindend zijn. Het is niet eens een poëtica, het lijkt me meer een ethiek.

> *‘Absurd leven vraagt om absurde humor. De bedoeling is niet dat je lacht, maar dat je middenin je lach blijft steken.’*

Volgen kinderfoto's. Er valt thuis te zijn in de lelijkheid van de wereld. Intimiteit is mogelijk, om het even waar, als je maar een binnen hebt tegenover al dat buiten. In dat binnen is het binnenste een vrouw, en nog binnener is wat zich in die vrouw afspeelt, ogen dicht, baby met ogen open tegen zich aandrukkend. Het is een foto van hoe een moeder met pure innerlijkheid zo'n baby uiterlijkheid leert: pas vanuit volstrekte veiligheid leert hij naar buiten kijken. Werkelijkheid spieken vanachter moeders elleboog. Volgens mij zegt de vrouw niet mmm, maar mmmmmmmmmmm.

Volkse adel

Bulgarije 1956. Eerste foto kon van Kertesz zijn, aarden weggetje, boerenhuisjes, bezemend vrouwtje. Mensen: een schoenpoetser die niet veel minder praats lijkt te hebben dan de



schoengepoetste; een soort intellectuele Pessoa in de dorpskroeg; armoe; een bij gebrek aan klanten in slaap gevallen groentenmarskramer, dansende, niet al te mooie volksvrouwen. Ik denk dat Lucebert meer voor stevigheid is dan voor schoonheid. Een kinderziekenhuis met twintig driejarige weesjes op de voorgrond, medisch personeel op de achtergrond, een pompoenenverkoper met een soort EEG-berg van duizenden pompoenen achter zich, hij probeert ongelooflijkheid te verkopen, een dichter als het ware.

Twee ars poeticale foto's. Eén: een hele donkerzwarte. Een café? Middenin de foto troont in elk geval een veertig-plus-vrouw, sjaaltje door het haar, één hand in rokzak, de andere vijfklauwens naast haar lichaam ter ondersteuning van iets wat ze zegt of roept naar iemand die niet meer op de foto kon. Het is alweer geen mooie, maar een mooi geweeste vrouw, het is haar vitalisme dat mooi blijft. Ze zegt waarschijnlijk zoiets als ‘Fuck You’, maar dan in het Bulgaars, en in elk geval zonder het te menen, de foto is zo donker dat het niet eens duidelijk is of ze tanden heeft - maar wel veel praats. O, o, wat een wijf, wat een vulgaire volkse adel, daar in die steenkoolmijn-achtige vreugdeloze belichting. Dat is pas creativiteit, een middelbare vrouw die zichzelf heeft opgedolven uit haar omgeving, uit haar verleden, uit het niets. Die na de oorlog geheel op haar eentje haar wederopbouw heeft volbracht. Of misschien nog juister: die vindt dat ze helemaal niet wederop-gebouwd hoeft te worden, gemaquilleerd tot iemand anders, maar dat ze daar, koket in al haar afbraak, recht van bestaan heeft. Jaja, die vitaliteit waarin alles mag, dat zal wel Luceberts ars poetica zijn. Een nieuwe schoonheid, uit afbraak en onorthodoksie geassembleerd.

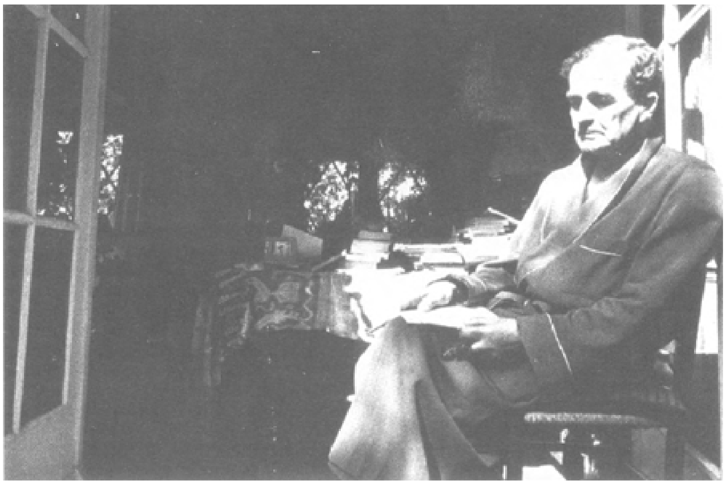
De foto is echter pas subtiel door wat zich links net niet buiten het vizier heeft kunnen houden: deftige man. Slechts half in beeld, met afhangende sigarethoudende hand, waarvoor de sigarethoudende hand van nog een andere, even deftige man. De absolute stijfheid, contrasterend met. Het is een foto die je verplicht om lang te kijken, om vrij letterlijk in duisternis op zoek te gaan naar betekenis.

De tweede foto is een wonder van op het eerste gezicht verkeerde, op het tweede gezicht superieure cadrage.

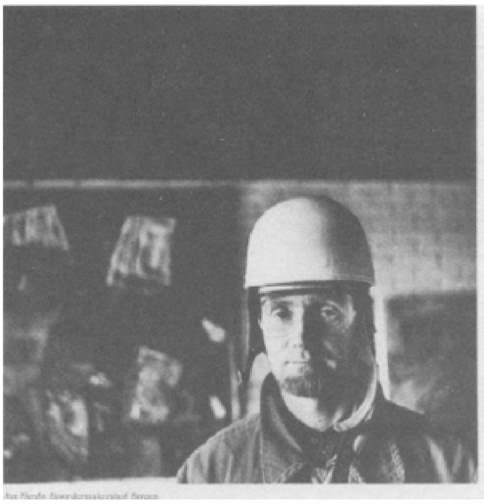
Kinderen, vier meisjes, uit vogelperspectief gefotografeerd. De middelste, vijf jaar, doet wereldwijs, ogen dicht, wegwuiverig gebaartje: ze studeert voor madam. Links van haar - nouja, kijk maar naar de foto, dat spaart woorden - twee zusjes die elkaar met een pesterige, grimmige vrolijkheid in beeld willen duwen, rechts nog een heel ander gewoon lacherig halfbloedje met nog juist één oog mee in beeld. Lucebert lijkt haar tweede oog nèt gemist te hebben. Maar linksboven heeft hij op dezelfde manier een oog gemist. Uiterst links en uiterst rechts telkens een meisje dat er maar met één oog op kon. Twee keer een oog gemist: het is van een superieure onhandigheid. Vier meisjes met samen zes ogen, het is een fascinerende ogensymfonie. Ars poeticaal vertaald is het een poging om onvolmaaktheid meer te laten zeggen dan volmaaktheid ooit zou kunnen.

Persoonlijk-onpersoonlijk

Volgen schrijversportretten. Adriaan Roland Holst die er ook op zijn vijftigste al in slaagde om er als een heer van tachtig uit te zien, met een distinctie waarmee hij zijn Nederlands alleen tegenover de Noordzee kon uitproberen, ander lezerspubliek was te min. Een kop die zelden het noorden kwijtraakte, en een kamerjas waaruit, een meter lager, probleemloos het zuiden te voorschijn gehaald kon worden. Daartegenover afgedrukt staat een foto van Jan Hanlo, die geen enkele liefhebber zich mag laten ontgaan, hij is zwartwit genoeg om fotocopieerapparaten te overleven. Een vlammende open haard op de achtergrond zorgt voor vreemd schijnsel, en daarvoor staat een kop met een motorhelm erop en een motorbril daaronder, een rare champignon, kijkend, taxerend. Het is een vreemde ontmoeting. Ik heb Hanlo's gedichten altijd gelezen als het verzameld werk van tien verschillende onpersoonlijkheden, - persoonlijkheid was niet wat hem interesseerde, het algemene wel. En dat zocht hij vanuit elke persoonlijkheid die hij maar kon zijn. Ik heb dat altijd een beetje taxerend bekeken, geloof ik, maar hier kijkt Hanlo taxerend terug, meewarig ook, wie denk



je wel dat je bent, ik in elk geval ben niemand, en vanuit die niemanderigheid heb ik ook mijn beste gedichten geschreven. Ben jij wel iemand? Nou, succes met jezelf dan. Het merkwaardigste van Luceberts fotoboek is, dat ze hier beiden naast elkaar staan afgedrukt, de persoonlijkheidsbezitter Holst, die gedichten uitgaf als evenzovele aandelen in zichzelf, en Hanlo. Ik. Mij. Ik. Mij.

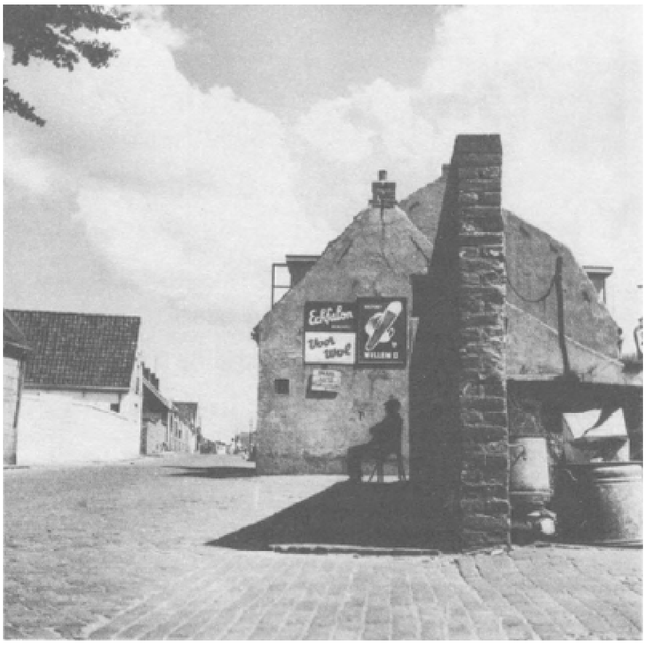


Zuiderse foto's. Volksfoto's. Een kale man met ogen in olijfolie zwemmend. De geoliede troebele helderheid van poëzie. Trots van mensen die daar geen reden toe hebben. Volksleven. Een eenbenige man, zijn tweede stompje half weggestoken achter een verboden-doorgangsteken. Vitalisme. Verboden te interpreteren. Een Hollands schaduwstraatje, met in die schaduw een silhouet van een man op zijn stoel op zijn dorpel. Zijn hebben en houden heeft hij achter de rug. Aan de einder hele lichte wolken. De voorgrond-donkerte wordt aangezogen door het achtergrond-wit. Zinloosheid door betekenis. Leven door het witte blad, waarop het uiteindelijk terechtkomt.

Dit is een foto van die zuigkracht.

Een foto van Luceberts ultieme ars poetica.

Het hart van de zoeker, foto's van Lucebert, De Bezige Bij 1987.



Bert Schierbeek
voor Lucebert

wat zingt
een vogel alleen
in zoveel lucht
van wind en veren
en onbegrepen vleugels

de dichter
soms
ligt verloren
met een dolk in zijn hand
in het alphabeth
en bidt de bergen
om licht
hij hoort ver weg
nog het ruisen
van de zee
de onbegrijpelijke moeder
die steeds weer levend
aanspoelt op het strand
's nachts staat hij
buiten en ziet de
sterren van de hemel
vallen die hij
had willen
plukken

hij vangt ze in zijn
armen zijn hoofd
en staat te fonkelen
in de donkere nacht
van zijn leven

hij is vreesloos
hoeft niet meer
getroost hij is
over zich zelf heen
gegroeid en leeft
dubbel de dichter
eenzame vogel
in zóvéél lucht

foto: Pieter Boersma

T. van Deel
Er is alles in de wereld
Over het dubbeltalent van Lucebert

Lucebert heeft eens een gedicht geschreven dat 'vlek levenswerk' heet. Het is niet minder dan een ode aan de vlek, aan de 'vieze vlek' zelfs. Een vlek is zowel het begin van iets als het einde, vanuit de vlek kan een heleboel gaan gebeuren, maar in de vlek kan zich ook van alles hebben teruggetrokken. Een vlek is een vat vol tegenstrijdigheden, kiemcel en doofpot tegelijk.

Vlekken komen in Luceberts tekeningen dikwijls voor. Het zijn nooit vlekken zonder meer: ze maken deel uit van de voorstelling. In veel gevallen lijken ze het proces van het tekenen op gang te hebben gebracht en is alles dus in zekere zin te danken aan de vlek. Anderzijds verliest de tekening in de vlek haar duidelijke contouren.

Uit het gedicht kan worden opgemaakt dat het het beste is om kunst te maken die in het teken staat van de vlek:

> niets beter dan in het teken van deze vlek
> verwissen verknippen oplossen vervagen vervangen
> in verwarring voortbouwen doordrenken slopen en opstaan

Het is alsof we kijken naar de film die Johan van der Keuken maakte van Lucebert aan het werk in zijn atelier. Hij heeft een groot schilderij onder handen en iedere keer dat hij eraan bezig is, verandert het, hij blijft de vormen en kleuren in beweging houden, naar het schijnt meer geïnteresseerd in het proces van schilderen dan in het resultaat.

Ook Luceberts poëzie is schatplichtig aan de vlek-theorie. Weliswaar is taal iets heel anders dan verf, maar ook in taal kan gedaan worden wat hierboven wordt aanbevolen: de woorden kunnen elkaar tegenspreken, vervangen, vervagen, er kan verwarring gezaaid worden, betekenissen kunnen op losse schroeven komen te staan.

Er is in het verleden nogal wat te doen geweest over de manier waarop Luceberts gedichten het beste begrepen konden worden. Er waren lezers die een subjectieve reactie propageerden, waarin veel ruimte werd gelaten voor associaties. Anderen hielden juist een pleidooi voor een zo rationeel mogelijke benadering vanuit de grammatica en het woordenboek, want, zo redeneerden zij, de taal is nu eenmaal met betekenissen behept en er kan niet mee omgesprongen worden als met verf.

> *'Alles wat me maar invalt schilder ik, ik teken en schilder van alles op alles, alle opvattingen waardeer ik gelijkelijk, tussen motieven maak ik geen keuze en ik streef niet naar syntheses.'*

Het is opvallend dat de rationele benadering de laatste tijd enigszins terrein verliest. Onlangs hoorde ik Hugo Brems verklaren dat de poëzie van Lucebert, net als de kunst van Cobra, moedwillig in een soort *statu nascendi* blijft steken, in een ongevormdheid die wat de betekenissen betreft nog zoveel, ook tegenstrijdige mogelijkheden openlaat, dat een rationele benadering in laatste instantie onbevredigend is. In dit verband wordt meestal een uitspraak van

de kunstenaar zelf aangehaald, een variant van ‘vlek als levenswerk’:

In het atelier in Bergen, 1979
(foto: Pieter Boersma)

> Alles wat me maar invalt schilder ik, ik teken en schilder van alles op alles, alle opvattingen waardeer ik gelijkelijk, tussen motieven maak ik geen keuze en ik streef niet naar syntheses, tegenstellingen blijven bij mij rustig aangesteld en terwijl ze elkaar weerstreven, pleeg ik geen verzet, blijf ik buiten schot en beleef de vrijheid die alleen zij mij aanreiken, mijn schilderijen, mijn gedichten, deze gelukkig makende speelplaatsen waar geen wippen schommels verdringen, waar in de zandbakken sahara's en grote oceanen samenvallen.

Kunst als vrijplaats, als rondedans van alle denkbare tegendelen. Zo ziet Lucebert het zelf en het is deze volstrekte vrijheid die hij in de wereld niet tegenkomt en dus in de kunst uitspeelt.

Reputatie

Er is veel geschreven over het dubbelkunstenaarschap, ook over dat van Lucebert. Hoewel hij aanvankelijk, als Keizer van de Vijftigers, vooral als dichter bekend stond, heeft hij zijn hele leven getekend en geschilderd, sinds 1958 ook met olieverf. De beeldend kunstenaar heeft gaandeweg de dichter enigszins op de achtergrond gedrongen, al zijn er na de *Verzamelde gedichten* (1974) de afgelopen tien jaar nog drie bundels verschenen.

De dichter Lucebert heeft een onaantastbare positie in de Nederlandse literatuur. Er is niemand die ook maar enige behoefte voelt zijn reputatie in twijfel te trekken. De beeldend kunstenaar Lucebert heeft ook niet te klagen over (internationale) erkenning, het indrukwekkende overzicht van eenmanstentoonstellingen zegt al genoeg.

De vraag naar het verband tussen beide kunstuitingen ligt voor de hand, maar blijkt aller-

minst eenvoudig te beantwoorden. Zelf heeft Lucebert herhaaldelijk ontkend dat er overeenkomsten zijn tussen zijn poëzie en zijn schilderwerk. Hij vindt het twee verschillende bezigheden, die los van elkaar staan, en als argument voor deze visie voert hij het verschil in materiaal aan: in het ene geval taal, in het andere geval verf. Vanuit het perspectief van de kunstenaar, die zijn werk ook heel strikt opvat als handeling met het materiaal, is er ongetwijfeld een zo groot verschil tussen taal en verf dat alleen nog maar dat verschil telt. Al kan er ook anders over gedacht worden, zoals Günter Grass doet, die zegt dat het in beide gevallen zijn ene hand is, die de ene keer schrijft en de andere keer tekent.

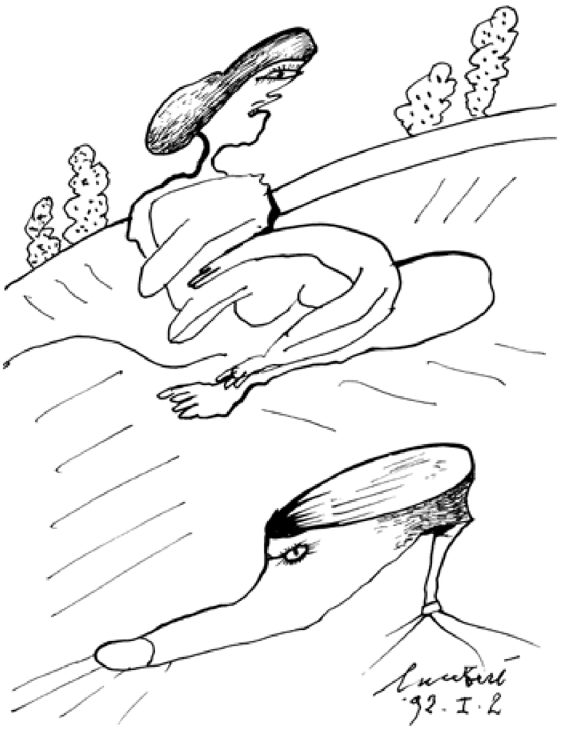
Dat één mens zowel dichter als beeldend kunstenaar is, blijft intrigerend en roept de vraag naar de verhouding tussen beide kunsten op. Het kan moeilijk ontkend worden dat er aantoonbare verbanden bestaan tussen het beeldende en literaire werk. Zo zijn er nogal wat gevallen dat beeld en tekst samengaan of dat tekst uit beeld voortkomt en andersom. Op het anekdotische vlak is het verband al heel duidelijk. De talloze generaals die Lucebert heeft getekend en geschilderd, de burgerlijke families in hun angstaanjagende zelfgenoegzaamheid, de morbide koppen en moddervette lichamen, ze komen terug in zijn poëzie, of ze komen er uit vandaan, het is maar hoe je het bekijkt. Een bloemlezing als *...en morgen de hele wereld* (gebaseerd op een tentoonstelling uit 1972 onder de titel 'Geldzucht, vraatzucht, geilheid in woord en beeld') laat in één oogopslag zien en in tien oogopslagen lezen dat beide kunsten inhoudelijk convergeren. Engagement, maatschappijkritiek, woede over bewapening, onrecht en heerszucht, - dat alles is bepaald niet de buitenkant van Luceberts werk.

Als hij voor de diamantairs Holshuijsen Stoeltie N.V. een paar tekeningen voor hun relatiegeschenk moet maken, liegt hij er ook, of juist voor deze gelegenheid, niet om en tekent hij een politieagent, met hond en karwats, wiens gezicht bestaat uit één grote diamant. En hij maakt een beestachtige kop van iemand die een neger, geprikt aan een vork, in zijn mond steekt, de tanden blinkende diamanten - maar dit zijn natuurlijk nogal opzichtige gevallen van overeenkomst naar inhoud.

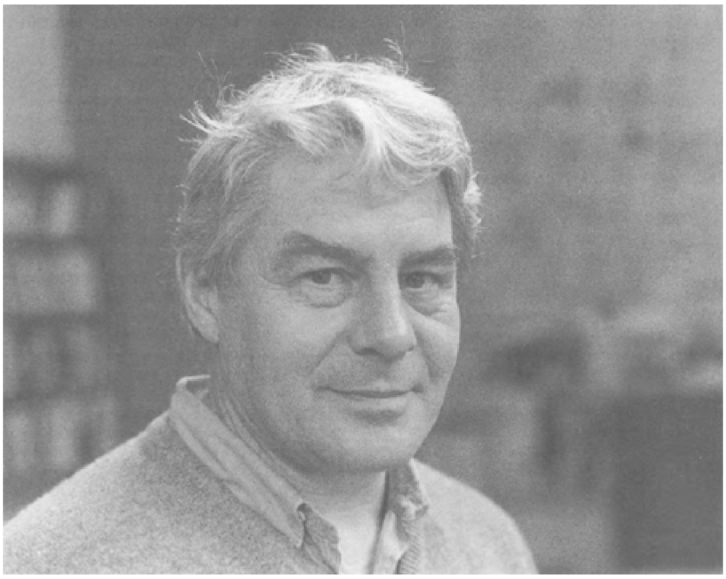
> *'De combinaties zijn zo verras-* I *send en vervaarlijk gecompliceerd dat ze tot stand gekomen lijken te zijn zonder veel overwegingen, een spel met de taal, met verwaarlozing van alle regels die gelden wanneer we in andere gevallen van taal gebruik maken.'*

Verrassende combinaties

Niet alleen Luceberts beeldend werk, ook zijn gedichten maken de indruk van spontaneïteit, de taal lijkt erin bevrijd van elk keurslijf en gebruikt te zijn als materiaal, zoals verf materiaal is. Een spiegel kan een 'gespierde spiegel' zijn, een relmuis een 'mantieke relmuis', men kan 'roestend rijden' of 'een zuidwester op zijn gulp' hebben, en dit soort



verbindingen zijn nog kleinigheden vergeleken met grotere gehelen als:



Bergen, 1973 (foto: Pieter Boersma)

Zo tekent straks een hete drijvende hartslag Duizend tijdbommen op een brug van ijs

De combinaties zijn zo verrassend en vervaarlijk gecompliceerd dat ze tot stand gekomen lijken te zijn zonder veel overwegingen, een spel met de taal, met verwaarlozing van alle regels die gelden wanneer we in andere gevallen van taal gebruik maken. Een hartslag kan niet tekenen, of misschien wel, maar hoe zou hij duizend tijdbommen kunnen tekenen en dan nog wel op een brug van ijs, terwijl hij zelf heet is en bovendien drijft? Wat betekent 'drijvende'? Is een hete hartslag die aan de gang gaat met een brug van ijs niet al vanzelf een tijdbom voor die brug?

Toch is taal hoe dan ook, vanwege de betekeniscomponent, heel ander materiaal dan inkt of verf.

Een beproefde manier om de twee kunsten op elkaar te betrekken, is zeggen dat de poëzie 'beeldend' is en de kunst 'literair'. Het is een weinig nauwkeurige aanduiding, die bovendien iets vervelend circulairs heeft: alles hangt met alles samen en voor je het weet is dichtkunst eigenlijk schilderkunst en andersom.

Vrijwel alle boeken van en over Lucebert geven blijk van zijn twee talenten. Hij verzorgt zelf de omslagen van zijn dichtbundels en wanneer er vertalingen van zijn poëzie verschijnen, strooit hij er graag wat tekeningen doorheen,

die uitdrukkelijk geen illustraties zijn. In catalogi neemt hij altijd ook poëzie op. Het dubbele van zijn talent is onmogelijk over het hoofd te zien. Maar hoe verhouden die twee talenten zich tot elkaar? Komt de taal uit het beeld voort, zoals op de omslag van een catalogus van het Stedelijk Museum in Amsterdam, waar Lucebert uit een grote langgerekte vlek ten slotte zijn naam laat ontstaan?

Heel veel taal komt inderdaad voort uit het beeld: de titels van de tekeningen, gouaches, aquarellen, etsen, litho's en schilderijen. Maar dat zijn nauwelijks gedichten te noemen, al lijken het soms wel dichtregels. ‘Ben ik even happy?’, ‘Bliksemse meid met heksenkater’, ‘Koppensnellers oponthoud’, ‘Zeer beschaafde conversatie’, ‘'s Morgens fris de deuren open en er uit’, ‘Wielende dieren’, ‘Yoker the smoker with yardbird’, ‘Sla hem voor rot, Nol!’, ‘Houdini in het hiernamaals’ - dat zijn zo een paar echte Lucebert-titels.

> *‘Het toeval op zichzelf heeft voor mij geen enkele waarde. Het is de methode om de verrassingen op te roepen, waarmee ik mezelf als het ware voortdurend presentjes bezorg.’*

Jazz

In 1968 kocht ik een gouache van Lucebert die ‘Serenade for a wealthy widow’ heet. Ik vond en vind hem prachtig, hij behoort tot mijn dierbaarste bezittingen, maar het stoorde mij destijds enigszins dat ik de titel niet kon thuisbrengen. Dat wil zeggen, ik zag wel drie figuren op de gouache en meende ook precies te weten wie de rijke weduwe, wie de serenadebrenger en wie de overleden echtgenoot was, maar hoe kwam Lucebert aan deze Engelse titel? Ik vroeg hem ernaar en hij schreef me terug dat hij erg van jazz hield en zijn beeldend werk soms titels gaf van jazzsongs. Deze was uit de dertiger jaren, van Fats Waller. Maar, schreef hij met enige nadruk, ik moest er verder niets achter zoeken, het ging hem niet om de anekdote, maar om de ‘uitvoering’: ‘vormen en kleuren zijn de inhoud’.

Ook al doet de titel literair aan en lijkt de titel een talige invulling te geven aan het beeld, voor Lucebert gaat het in zijn beeldende kunst uitsluitend om vormen en kleuren, en daar komt geen taal aan te pas. Toch kan uit een gesprek met Jan Martinet wel worden opgemaakt dat Lucebert enig verschil ziet tussen tekenen en schilderen wanneer het gaat om de verhouding tot de taal:

> Tekenen is het meest directe. In elke tekening zit een verrassingselement, doordat ik door middel van het toeval tot dingen kom die ik niet vooruit besproken heb met mezelf. Je maakt bijvoorbeeld een vlek, een willekeurige vlek, maar op het moment dat je daarvan de figuur maakt - of het nu een hondje of een mensje of een vogeltje is, of wat dan ook - dan heb je het toeval vernietigd, dan is dat voor die tekening een onherroepelijk lot, dan is hij geboren. Het toeval op zichzelf heeft voor mij geen enkele waarde. Het is de methode om de verrassingen op te roepen, waarmee ik mezelf als het ware voortdurend presentjes bezorg. Voor schilderen geldt hetzelfde, maar daar zit het veel meer in de kleur. De verrassing bij het

mengen van de pigmenten geeft ook een bevrediging, een andere bevrediging, minder verhalend. Dat zit in de

> tekening wel. Verhalend is misschien een verkeerd woord, maar ik heb wel veel minder moeite om tekeningen een naam te geven dan schilderijen. Voor mij is de structuur van een schilderij zó ingewikkeld, dat je alle kanten op kunt met namen geven. Als ik een figuur schilder dan zeg ik meestal 'man' of 'vrouw' of 'vrouw in de rode stoel'; heel eenvoudige statische aanduidingen, terwijl ik bij tekeningen inderdaad tot hele speelse woordkombinaties kan komen. Het verschil zit vooral in het materiaal van Oostindische inkt - dat is mijn voorkeurmateriaal bij het tekenen - en verf, welke verf je ook neemt. In een bepaald stadium wordt bij olieverf het bewerken steeds moeilijker, het spontane wordt steeds moeilijker.

Het onderwerp van Luceberts tekeningen en schilderijen is in het algemeen de menselijke of dierlijke figuur, soms in fantastische vervormingen. Landschappen, stillevens, abstracte voorstellingen komen nauwelijks voor, het gaat hem kennelijk om het leven zelf. Zijn kijk erop is grotesk, satirisch, pessimistisch:

> De wezens die mijn schilderijen bevolken zijn of monsterlijk of machteloos of beide tegelijk en als zodanig weerspiegelen zij de schizofrene en paranoïde aanleg van de menselijke soort, die zich eerst in onze tijd ten volle heeft ontplooid. O, het zijn geen troostrijke spiegelbeelden. Ook ik zou graag weer de impressionist willen zijn, die negentiende-eeuwer vol geloof in de vooruitgang, die onbezorgd het spel van licht en schaduw op een gelukkig lachend naakt omtoverde tot zuivere schilderkunst. Maar helaas, uit dat paradijs zijn wij, de te laat geborenen, voorgoed verbannen.

Toch kan ik me nauwelijks een vitaler kunst voorstellen dan die van Lucebert. De 'ruimte van het volledig leven', waar hij in zijn poëzie over spreekt, komt in zijn honderden en nog eens honderden tekeningen en in zijn vloed van overig beeldend werk tot uitdrukking. Dat de mensen het leven er niet mooier op maken en dat 'schoonheid (...) haar gezicht verbrand' heeft, dat 'alles van waarde' 'weerloos' is tegenover de beulen en onderdrukkers waar de wereld vol mee zit - dat is beslist Luceberts boodschap te noemen, al is die meestal verpakt in agressie, ironie, humor en zelden een pure aanklacht. Hij is *au fond* een moralist, in zijn gedichten zowel als in zijn beeldend werk. Wat dat aangaat spreken zijn schilderijen wel degelijk een taal:

De uitgeknepen tube mummie die mummelt.

> *'Hij is au fond een moralist, in zijn gedichten zowel als in zijn beeldend werk. Wat dat aangaat spreken zijn schilderijen wel degelijk een taal.'*

Alles in de wereld

Het beeld van de wereld dat Lucebert geeft is noodzakelijkerwijs verontrustend en komt niet tegemoet aan degenen die koetjes en kalfjes willen bekijken. Met sublieme

ironie heeft hij in zijn laatste bundel, *Troost de hysterische robot*, zo'n beschouwer van zijn kunst geportretteerd, waarbij hij tot slot zijn diepste drijfveer bekend maakt:

Soms komt omzichtig als op kousevoeten
Een kunstkenner en met pedant onverstand
Penseelt hij hier wat weg daar wat over
Omdat die kompositie die kleur niet precies past

Bij zijn kiekeboe-museumcarrière of bij zijn
Kiekeboe-eega of bij zijn kiekeboebureau

Zulke gasten waren toch gewaarschuwd
Op elk palet blijft het eeuwig een smeerboel
Bloedjes beulen zelfs de koddebeier van 't heelal
Allen roeren in de verf met verve en fervent

Maar la belle peinture oh la la da's het móóie schilderen
Dat is uit de knieën van geknielden tranen melken
Voor wie zich schaamt voor het bloeden niet te stuiten

Al vroeg had hij deze kijk op de wereld, zoals blijkt uit een gedicht uit de bundel *Apocrief* (1952), een van zijn indrukwekkendste gedichten dat men hem eigenlijk zou moeten horen voorlezen (het staat op het grammofoonplaatje achterin *De moerasruiter uit het paradijs*, 1982):

er is alles in de wereld het is alles
de dolle hondenglimlach van de honger
de heksenangsten van de pijn en
de grote gier en zucht de grote
oude zware nachtegalen
het is alles in de wereld er is alles

allen die zonder licht leven
de in ijzeren longen gevangen libellen
hebben van hard stenen horloges
de kracht en de snelheid

binnen het gebroken papier van de macht
gaapt onder de verdwaalde kogel van de vrede
gaapt voor de kortzichtige kogel van de oorlog
de leeggestolen schedel
de erosie

er is alles in de wereld het is alles
arm en smal en langzaam geboren
slaapwandelaars in een koud circus alles
is in de wereld het is alles
slaap

Dit artikel verscheen in gewijzigde vorm eerder in Trouw, 12 september 1991

Peter Yvon de Vries
Te zien of niet te zien
Over de ‘vlektheorie’ van T. v. Deel

Taal en beeld zijn water en vuur, water kan vuur doven maar vuur kan water doen verdampen, en alleen wie heel graag wil, zoals T. van Deel met zijn ‘vlektheorie’, meent dat versmelting mogelijk is en dat het woord *Beeldgedicht* geen paradox is. De Vlektheorie is een gammel vehikel, het Trouw-artikel uit 1991 waarin Van Deel haar ontvouwde blinkt uit door misvattingen, iriserende tegenstellingen en intrigerende conclusies. Omdat het artikel met de titel ‘Er is alles in de wereld’ niet alleen hier, licht vermeerderd en veranderd, is afgedrukt maar ook wordt opgenomen in de dit najaar te verschijnen essaybundel *Als ik tekenen kon*, gaat de tekst maar eens onder het mes.

In de eerste alinea stelt Van Deel: ‘Een vlek is zowel het begin van iets als het einde, vanuit de vlek kan een heleboel gaan gebeuren, maar in de vlek kan zich ook van alles hebben teruggetrokken. Een vlek is een vat vol tegenstrijdigheden, kiemcel en doofpot tegelijk.’

Uit Luceberts gedicht *Vlek als levenswerk*, met de regel ‘niets beter dan in het teken van deze vlek’ distilleert Van Deel: ‘uit het gedicht kan worden opgemaakt dat het het beste is om kunst te maken die in het teken staat van de vlek.’

So far so good.

Van Deel: ‘Een beproefde manier om de twee kunsten op elkaar te betrekken, is zeggen dat poëzie “beeldend” is en de kunst “literair”. Het is een weinig nauwkeurige aanduiding, die bovendien iets vervelend circulairs heeft: alles hangt met alles samen en voor je het weet is dichtkunst eigenlijk schilderkunst en andersom.’

Het frapperende is dat de Vlektheorie van toepassing lijkt te zijn op Lucebert, hij is immers letterkundige en beeldend kunstenaar, maar hij heeft diverse keren verklaard poëzie en schilderkunst als twee verschillende grootheden te zien. Los van die uitspraak rijst er een nieuw probleem: staat alle beeldende kunst in het teken van een vlek? Of zoals de Zandvoortse cultuurfilosoof Kees Fens onlangs te berde bracht: ‘De beeldend kunstenaar doet iets met zijn handen. Wat een vrijheid! Eindelijk het verlossende woord neerschrijven, dat kan een grote voldoening geven. Maar hoeveel groter moet het plezier zijn dat het trekken van een lijn geeft.’

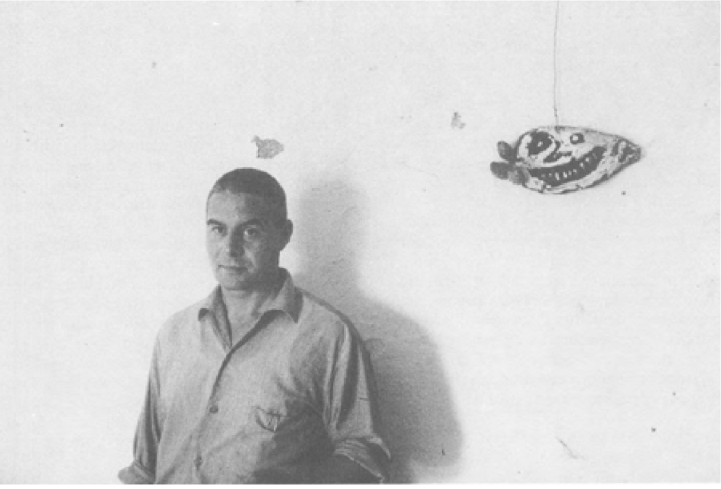
Het cruciale verschil tussen taal en beeld schuilt in de stelligheid, beeld laat zich niet vervoegen zoals taal. Taal is loops en eenvoudig te slopen, woorden kunnen worden omgedraaid en betekenen vaak ook nog iets; een schilderij of tekening is niet om te draaien.

De portee van de regel ‘niets beter dan in het teken van deze vlek’ verwijst naar het onaantastbare en niet zelden onaanzienlijke karakter van een vlek die niets voorstelt behalve zich zelf - vind maar eens een substantief zonder betekenis.

‘Kunst als vrijplaats, als rondedans van alle denkbare tegendelen. Zo ziet Lucebert het zelf en het is deze volstrekte vrijheid die hij in de wereld maar zelden tegenkomt en dus in de kunst uitspeelt,’ stelt Van Deel. Schrijvers en literaire critici weten dat ze zijn gebonden aan grammaticale regels en semantische kaders, beeldend kunstenaars trekken zich nergens iets van aan - behalve van hun hoogstpersoonlijke regels en kaders.

Jongleren

Kees Fens beweerde in zijn Volkskrantcolumn (1 mei 1992) dat ‘geschriften van beeldend kunstenaars vaak te grote woorden bevatten,’ maar dat is niet vreemd: zij schrikken niet van begrippen als oneindigheid en vergetelheid. Voor beeldend kunstenaars zijn dat gegevens zoals kleur en vorm, voor hen zijn het fysieke waarden en geen woorden. De stroom van associaties en over elkaar buitelende sensaties die zich tijdens het schilderen een uitweg zoekt, is inderdaad zoals Fens dacht, niet te vergelijken met de voldoening van het neerschrijven van het ‘verlossende woord’.



San Rogue, 1968 (foto: Joban van der Keuken)

Kunst is geen lolletje, maar waarom schiet men vaak bij het zien van Luceberts tekeningen in de lach? Dat is het resultaat van 'volstrekte vrijheid'.

'Ook Luceberts poëzie is schatplichtig aan de Vlektheorie, weliswaar is taal iets heel anders dan verf maar ook in taal kan gedaan worden wat hierboven is aanbevolen: de woorden kunnen elkaar tegenspreken, vervangen, vervagen, er kan verwarring gezaaid worden, betekenissen kunnen op losse schroeven komen te staan' (Van Deel). Jongleren met woorden levert meestal Opperlands op en geen poëzie, spelletjes maar geen nieuwe literaire werkelijkheid. Vlektheorie, *vlektheorie*, een hinkstapsprong en je bent bij de oerknal in de Oeral waar naar verluidt mensen wonen die met gemak ouder dan honderd jaar worden - oeroud dus. Het siert T. van Deel dat hij de argumenten van Lucebert weergeeft (beeldende kunst en literatuur zijn twee verschillende bezigheden die los van elkaar bestaan, alleen al vanwege het verschil in materiaal), maar Van Deel vergeet zijn eigen denkbeeld te adstrueren. Hij haalt Günter Grass aan, die technisch onberispelijke maar slaapverwekkende etsen maakt en die stelt dat taal en beeld gelijkwaardig zijn omdat ze voortkomen uit zijn ene hand. Bij Grass weet de linkerhand kennelijk niet wat de rechterhand doet.

Het wordt niet duidelijk hoe de Vlektheorie, die voor beeldende kunst te verdedigen is, toegepast kan worden op poëzie. Begint een dichter met een bergje woorden, bakt hij daar een gedicht van? Begint hij met één bepaald woord dat als vlek fungeert? Een Rorschachtest? Is de dichter overgeleverd aan louter associaties, heeft hij zelf niets in te brengen aan weloverwogen gedachten die al jarenlang om verwoording riepen?

Een kind begrijpt dat het onzin is. Poëzie is taal op het scherp van de snede, en al kan een vlek de aanleiding zijn, daarnaast is er altijd iets anders aan de hand dan de vlekkerigheid van de vlek.

Lucebert noemt zijn gedichten 'gelukkigmakende speelplaatsen', hij heeft het over 'zandbakken waarin Sahara's en grote oceanen samenvallen'. Zeker, poëzie is kinderspel. Maar is beeldende kunst dat ook?

Twee meesters

Ook de Amerikaanse dichter Edwin Estlin Cummings (1894-1962) was een zogeheten dubbeltalent, hij interviewde zichzelf bij wijze van voorwoord in de catalogus bij een expositie van zijn beeldend werk. Ik vertaal: 'Waarom schildert u?/ Om precies dezelfde reden als waarom ik adem./ Dat is geen antwoord./ Er is ook geen antwoord./ Hoe lang is er al geen antwoord?/ Zo lang als ik me herinner./ Ik doel op uw poëzie./ Ik ook./ Zeg, staat schilderen uw schrijven in de weg?/ Integendeel; die twee houden zielsveel van elkaar.' (In: *Paintings and Drawings of* e.e. *cummings*, Rochester, N.Y. 1945).

e.e. *cummings: 'View from Joy Farm, Silver Lake, New Hampshire'; waterverf, z.j. (collectie University of Texas at Austin, USA)*

Het is opvallend dat schrijvers en dichters vaker en beter schilderen en tekenen dan bij voorbeeld musici, metselaars, schakers of hoveniers. Denk aan Breyten Breytenbach, Armando, Strindberg, Dirkje Kuik, Leo Vroman, W.F. Hermans met zijn collages, Morgenstern en Henri Michaux (op wie de Vlektheorie van toepassing zou kunnen zijn, hij schreef echter proza en geen poëzie). Zelfs Goethe en Hermann Hesse lieten tekeningen na, evenals Apollinaire en Victor Hugo (fraaie etsen), Tennessee Williams en Dylan Thomas, William Faulkner en Thomas Hardy, Lorca en Fernando del Paso.

Lucebert: 'Zonder titel'; gewassen pentekening dd 31 maart 1988 (uit het Oostenrijkse literaire tijdschrift 'Wespennest', nr 72, Wenen 1988)

Voor Cummings stond schilderen gelijk aan ademhalen, maar niet iedereen die ademt schildert. Waarschijnlijk bedoelde hij: door middel van kleur en vorm kan ik vrijer ademen dan door taal. Hij noemde zich ‘an author of pictures, a draughtsman of words’, maar ging de geschiedenis in als poëet.

Cummings' gedachtengang is van toepassing op Luceberts taalgebruik waarin zo te zien alles kan en mag. Een letterkundige zoals Van Deel denkt dan al gauw aan wellustig soppen en met woorden kliederen. Van Deel: ‘Is een hete hartslag die aan de gang gaat met een brug van ijs niet al vanzelfsprekend een tijdbom voor die brug?’ En: ‘Toch is taal hoe dan ook, vanwege de betekeniscomponent, heel ander materiaal dan inkt of verf.’ Waar blijft nu de Vlektheorie? Dubbeltalent Hugo Claus antwoordde op de vraag naar de kwestieuze verhouding tussen taal en beeld: ‘Ik ben - ook als auteur - niet iemand die een bepaalde lijn trekt. Ik stoei, ik duik in toneel, in gedichten. (...) Het gaat me niet om de coherentie, maar om de veelvuldigheid.’ Schrijver/schilder Jan Cremer stelt in de catalogus bij de tentoonstelling *Keuzemomenten van dubbeltalenten*, tot 2 augustus 1992 in het Stedelijk Museum te Gouda, dat hij ‘twee meesters dient, dat is duidelijk’.

Uitvreten

Het woord *dubbeltalent* roept de vraag op hoe talent eruit ziet. Is het misschien een woordloos innerlijk fluisteren, een mysterieus murmelen ‘dat het woord moet hervinden ondanks de muur van zwijgen,’ zoals Hermann Broch meent in zijn meesterwerk *De dood van Vergilius*, of is talent vloeibaar, zoals Paul Klee dacht?

Vladimir Nabokov geeft in zijn roman *De gave* tussen neus en lippen een onvermoede definitie van talent: ‘een uiterst soepel geheugen dat zich als klimop strengelt rond alles dat het gewaar wordt.’ Klimop is net als de lieflijk geurende kamperfoelie een parasiet. Het gewas wil van nature hogerop en onttrekt daartoe levenssappen aan de gastheer. Wie wil herkent hier een vorm van talent, namelijk uitvreten. Niet zoals de door Nescio tot leven gewekte figuur, maar als belichaming van *willen*, koste wat het kost.

Nabokovs ‘soepel geheugen’ gedijt in het schemergebied van leugenachtigheid en een ongebreidelde fantasie.

Literatuur brengt de spreektaal echter niet om zeep (beeldende kunst wel), er ontstaat een variant waarin woorden nog altijd braaf gehoorzamen aan de betekenis die ze volgens het woordenboek hebben maar waarin een ander aspect, laat ik het muziek noemen, meespeelt. Ik moet nog meemaken dat een auteur Blauw schrijft als de contekst van een zin Wit vereist. Zoetige blauwe paarden waren het handelsmerk van de Duitse schilder Franz Marc, in de moderne schilderkunst wemelt het van de groene neuzen en snorren (Van Gogh, Matisse). In taal wordt een rode neus subiet symbool voor drankzucht, terwijl de kleur rood -er zijn vele tinten rood-op de kijker werkt als stralend en uitdijend, maar niet per definitie dorstverwekkend.

Neem bijvoorbeeld de zin: Zij had rode ogen. De lezer peinst: Is zij een albino, wordt er veel gerookt of is er gehuild, heeft zij slecht geslapen, misschien had ze een vuiltje, een minuscuul deeltje van de Vlektheorie in haar oog?

Een geschilderde vrouw met rode ogen roept dergelijke vragen niet op, zij *is* er. Onaantastbaar, zij hoeft zelfs niet te worden vertaaald in het Swahili.

Het einde der tijden

Ik erger mij groen en geel aan de annexatiedrift van Kees Fens en T. van Deel. Fens in zijn eerder genoemde Volkskrantcolumn: ‘Als ik tekenen kon, dan zou ik lijnen proberen te trekken. Dat lijkt mij het allerhoogste genot. Ik probeer het wel eens. Er komt geen leven in. Het is een gewoon een lijn van A naar B. Hij verraadt geen handschrift.’

Fens beseft niet dat hij het oeuvre van J.J. Schoonhoven naar de prullemand verwijst, plus dat van Hanne Darboven, en een groot deel van het werk van Frank Stella, Naum Gabo, Sue Füller, Bridget Riley en Cy Twombly. Hun werk bestaat uit ‘zielloos’ lijnenspel, lijnen van A naar B; deze moderne kunstenaars pogen juist uit alle macht te ontsnappen aan expressionistische lijnen omdat ze die beschouwen als goedkoop effectbejag en anekdotiek.

T. van Deel moffelt zijn onbegrip weg in flaptekstzinnetjes als ‘Toch kan ik me nauwelijks vitaler kunst voorstellen dan die van Lucebert’.

Hoe gaat het nu met de Vlektheorie?

Belabberd, naar ik hoop. Een politicus zou zeggen dat zijn positie onhoudbaar is geworden maar dat hij kamervragen zal stellen, en dan wordt Magritte's schilderij *Ceci n'est pas une pipe* weer van stal gehaald en wordt er een commissie gevormd om te onderzoeken of taal en beeld elkaar echt zo vijandig zijn gezind. Het is een oeroud probleem: wat was er eerder, de vlek of het woord. Als de verbeelding aan de macht was zou zo'n commissie voorstelbaar zijn; in ons tijdsgewricht worden theorieën net zo makkelijk verfrommeld als ze zijn ontvouwd.

René Magritte: ‘Het verraad van de voorstelling (Dit is geen pijp); olieverf op doek, 1928-'29 (collectie Los Angeles County Museum of Art, USA)

Is dat niet heel erg post-modern?

Het einde der tijden lijkt nabij.

Johanneke van Slooten
De toon gezet
Over de muzikaliteit van Lucebert

‘De mens laat zich likken door licht en door geluid omdat hij een en al oog en oor tot diep boort in zijn huid’.

Nog voordat de boorling zijn ogen opent en het levenslicht aanschouwt, wordt hij geconfronteerd met het geluid van zijn eigen stem. Voordat een gedicht geboren wordt en de dichter ‘op poëtische wijze de ruimte van het volledige leven’ tot uitdrukking brengt, resoneren de woorden al in zijn hoofd.

En wanneer zij een stem krijgen en tot ‘muziek worden in de mond’, beleeft het gedicht, loskomend van het papier zijn wedergeboorte.

Meegevoerd op de golvingen van het gedreven ritme van jazz-saxofonist Charlie Parker declameert Lucebert, zich voegend in de dromerige sfeer van *Parkers Mood*, op profetische wijze zijn visie op het ontstaansproces van een gedicht. Hij besluit op de toon van een voorzanger: ‘Ik heb daarom de taal in haar schoonheid opgezocht’, dan slaat zijn stem om, ‘hoorde daar dat zij niet meer menselijks had/ dan de spraakgebreken van de schaduw/ dan die van het oorverdovende zonlicht’.

De ‘zuivere lyrikus’ Lucebert schreef mij vorige maand in een brief over een scherp gehoor te beschikken,

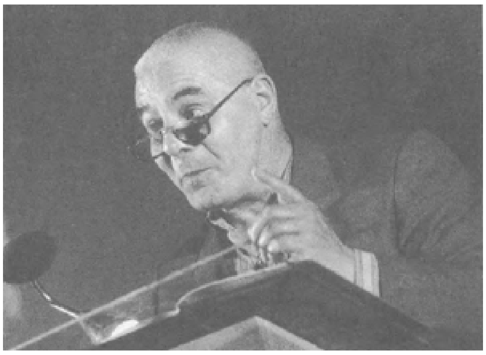


foto: Jet Mast

> iets in mij dat nauwlettend luistert naar elk geluid, naar dat van de winden, zoals naar dat van de woorden, maar ook de muziek der sferen ontgaat mij niet. Bij het schrijven van gedichten luister ik dan ook, een toneelschrijver zou zeggen: de tekst moet ‘bekken’. Een a-muzikaal, vals gedicht zou ik niet kunnen en willen schrijven om de eenvoudige reden dat die bij een voordracht a-muzikaal en vals zou klinken. Het woordje ‘vals’ gebruik ik hier niet alleen in muzikale zin, maar 't is ook ethisch bedoeld. Voor mij is een vals klinkend gedicht niet alleen een slecht, maar ook een onoprecht gedicht.

Lucebert schreef als ‘dichter die het mombakkes der poëzie draagt’ enkele ‘liederen’ en een oratorium. Hij is een lyrische dichter die in de traditie van het symbolisme in zijn eigen veelzeggende beelden de muzikale waarden van de woorden gebruikt om aan de uitdrukking van zijn ideeën en genuanceerde gemoedstoestanden extra kleur te geven.

Lichamelijkheid

Door muzikale eigenschappen als het ware in te lijven in de taal krijgen zijn gedichten soms het karakter van klankcomposities met een eigen ritme en dynamiek, met een lichamelijk meeleefbaar metrum. De taalconstructies herbergen op die manier met hun eigenzinnige zinsbouw en woordvolgorde, herhalingen en omkeringen, klinkend materiaal als echo-effecten en klankassociaties, pulserende of juist hortende en stotende ritmen. Deze muzikale kwaliteiten komen volledig tot hun recht wanneer Lucebert zijn gedichten zelf voordraagt en krijgen daardoor zelfs een meerwaarde. De draagwijdte van de door de adem gesteunde stem en het ritmisch sturen van de betekenis van de woorden benadrukt tevens de lichamelijke eigenschappen van zijn taalgebruik.

Versnellende staccato-inzetten met harde medeklinkers worden soms plotsklaps onderbroken door uitroepen als ‘pas op’, of ‘oei’, ‘welnee’, ‘ja’, ‘vreemd is dit’, of ‘doek’.

Vertragingen die optreden wanneer samengestelde, ritmisch ongelijkvormige woorden lastig uit te spreken zijn, worden opgeheven wanneer welluidende passages de stem weer vrijuit laten spreken. Strofen met lange doorlopende zinnen worden vaak afgewisseld door compacte blokjes tekst of losse, kort afgemeten zinnetjes. Zoals in ‘shall we dance’:

want rock 'n roll in de oren van de voort-
stromende toonvertreders wordt wrange
pap waarover ongunstige winden blazen
in maat gevangen harmonische of
zelfs disharmonische klanken
kan men geen schrijnende smart
noemen.

Dit wordt onderbroken door:

ach hij die fluit
vallen de tanden uit
vrede als buit
prooi zonder geluid.

De dansante beweeglijkheid van de zinnen versterkt de lichamelijkheid van de taal. Daarbij heeft het lichaam in veel gedichten een aanzienlijke beeldende betekenis. Regelmatig worden er bovendien zelfstandig optredende lichaamsdelen aangesproken. Zo wordt een ‘losgeslagen hoofd’ gerustgesteld dat het weer in goede handen is omdat een dichter tot hem spreekt in ‘pohezie’. ‘Met de verschillen geschillen/ tussen je uiteenlopende vitale delen/ de ingedikte instincten worden weer opgezocht en

ingevocht/ zinloze zintuigen weer gerijmd/ met geuren kreten en kleuren'. Het gezicht toont zich in vele gedaanten, 'gezwollen als wild water' of als een gezicht dat raadsels opgeeft met drie ogen, ogen als stinkende bronnen.

Ook de plastische typeringen van menselijke handelingen en gevoelens, gelardeerd met vele vette, volle vocalen en geaccentueerd met repeterende tongtandelijke aanzetten of knallende lipletters, geven de begrippen een fysiek karakter en verhevigen het effect van de beelden:

> Het gezicht dat een huis is en een haard
> een koele oever van gloed
> een mannen- en vrouwengelaat
> doordroomd van het droevige bloed (...) en
>   het bederf van de zweepstaartende preek
> uit de mond met deemoed bedauwd.

Meestal staan de ledematen en organen in dienst van de poëzie. Vooral de lippen. Zij

klepperen litanieën. Er zijn giftige lippen, krakende, vergrauwende en stulpende lippen - gedachten zonder lippen worden niet gekust. Ook de ogen hebben heel wat te stellen met de dichtkunst: 'Het boek rekt zich uit en slaat haar ogen op/ wordt zichtbaar'. Verstijfde en hoogbrandende ogen kijken op vanuit de woorden; overbodige ogen rusten in de wolken. 'De beulen' dragen de schuld van 'ogen als gevallen bladeren onder gevallen handen'. Verder zijn er nogal wat ogen die kunnen horen of zelfs neuriën en oren die daarentegen kunnen zien. Gapende en ontstelde oren zijn gedoemd tot luisteren, maar het oor met de hazelip of het oor dat blaft wordt aan de lijn gehouden.

Om zijn ideeën kracht bij te zetten, maakt Lucebert gebruik van typografische middelen. De visuele woordfiguren tonen nog eens extra de muzikale betekenis van de tekst en geven de lezer aanwijzingen in die richting. Het dwingende ritme en de eigen ontworpen klanknabootsingen worden zichtbaar en zo ook hoorbaar gemaakt. De woorden spetteren soms letterlijk van het papier, ronken door het veelvuldig toepassen van oo- en oe-klanken, blaten vanaf de ingekaderde blokken met aa-klanken of laten scheten door de repeterende ee's.

Een enkele keer onstaat er het beeld van *musique concrête* waar hij akoestische elementen in de tekst gemonteerd heeft als: geïsoleerde verklankende woorden, flarden van andere gedichten of liedteksten, uitroepen, kreten, machinegeratel of het geluid van de adem, wind of van water. Op spitsvondige manier maakt Lucebert dan gebruik van de evocatieve kracht van dit soort geluiden en tevens van de zichtbare uitwerking van dramatisch getinte woorden.

In 'De oorlogen der ogen' denderen grOte Ogen Over de regels en schieten de Ogen tussen de OOrlOgen heen en weer over de bladzijde. 'Tussen de vervelde Ogen vuren geschrOeide pupillen'. 'Kijk naar binnen'/ 'Op elke blz. het geOpende OOg van het blOedbad'.

Jazz

De jazz, een bij uitstek lichamelijke muziek, was eind jaren veertig voor Lucebert een openbaring en sindsdien een bron van inspiratie. Aan de wand van zijn atelier hingen vele jaren lang zestien portretten van grote jazz-musici. Zij gaven hem de genoegdoening in goed gezelschap te werken. Nadat hij in zijn atelier een geluidsinstallatie had aangebracht, was hun visuele aanwezigheid niet meer zo nodig: hij had daar nu hun muziek. In zijn brief schrijft hij:

> Belangrijk is natuurlijk het vitale, het erotische in deze muziek, maar zeker ook het onverwisselbare persoonlijke geluid dat elke speler voortbrengt. Die persoonlijke stem vormt de musicus via een willekeurig instrument, zoals ook de dichter als instru-

> ment de taal gebruikt, een instrument waarover een ieder beschikt, maar zoals bij de saxofoon is niet iedereen een Parker en wat de taal aangaat, niet elke vlotte prater is een belangwekkend dichter.

De maatschappelijke en emotionele betrokkenheid van Lucebert bij de wezenlijke dingen van het leven, klinkt luid op uit veel van zijn gedichten. Bij de geïmproviseerde muziek is de muzikale ‘stem’ ook vaak een uitdrukking van de mentaliteit, de wijze van denken, voelen of bewegen en karakteriseert daarmee persoonlijke denkbeelden en emoties. Voor het vertellen van een eigen verhaal in een muzikale vorm zoekt men de juiste klanken en fraseringen om een monoloog of dialoog met die essentiële persoonlijke zeggingskracht over het voetlicht te laten komen.

Ook de gedichten van Lucebert zijn ‘gevormd door zijn gehoor’ - ‘oh oor o hoor’. Gangbare woorden, of lukraak opgevangen woorden en de door het innerlijk oor uitgeteste zinnen, ondergaan allerlei transformaties of worden samengevoegd. Wanneer zij uiteindelijk uitgedreven op de adem de ruimte ingaan, behouden zelfs de meest complexe gedichten in hun neerslag op papier het ritme van een zangerige spraak.

Improvisatie

De poëtische opvatting van de ‘ruimte van het volledige leven’ is volgens Lucebert nog het meeste aanwezig in de jazz. Omdat daar alles in zit en die muziek, meer dan welke andere, zoveel tot uitdrukking kan brengen. Alle soorten emoties, van aanklacht tot revelatie, van diepe somberheid tot uitzinnige vreugde en vooral humor en ironisering, vinden er gemakkelijk hun weg. Daarbij leent de geïmproviseerde muziek zich ook voor ‘redeneringen’ passend in van te voren ingenieus ontworpen structuren. Menselijke verhoudingen worden in het samenspel nogal eens optimaal uitgespeeld wanneer een solist wil schitteren, contrasteren of zich aanpassen. Wanneer er constructief wordt samengewerkt om een compositie te laten lopen als een trein. Wanneer solisten met elkaar de strijd aanbinden, elkaar tot grote hoogtes opjagen of gelijk opgaan. De ware magie ontstaat wanneer door saamhorigheid en door het overeenstemmen van muzikale opvattingen er in een gemeenschappelijke improvisatie ineens een versmelting tot stand komt.

Al deze zieleroerselen en menselijke betrekkingen zijn terug te vinden in de beslotenheid van Luceberts gedichten. Ze zijn te lezen als gestolde improvisaties, vergelijkbaar met een zorgvuldig voorbereide studio-plaatopname waarin het moment en het uitgekiende geluid wordt vastgelegd. Hij zegt in het heden te leven, een heden waar natuurlijk wel zijn hele verleden en alle opgedane indrukken in opgenomen is. Een gedicht maken is ‘korte baan werk’, het leeft in het nu en is zo een momentopname:

> de dichter hij eet de tijd op
> de beleefde tijd
> de toekomende tijd
> hij oordeelt niet maar deelt mede
> van dat waarvan hij deelgenoot is.

Bij Lucebert vertoont het maakproces een herkenbare verwantschap met de werkwijze van jazz-improvisatoren. Alles wat via het labyrint van het oor naar binnen kwam of op het netvlies bleef hangen en werd opgeslagen, wordt in een kort tijdsbestek ter plekke op een podium van commentaar voorzien en in een getransformeerde vorm naar buiten gebracht. Luceberts improvisatietalent uit zich op tweeerlei wijzen. Tijdens het maken van een gedicht haalt hij, in het spel met de taal, oude vastgeroeste waarden overhoop en wordt het algemeen gangbare en in het communicatieve verkeer versleten taalgebruik onttakeld. In dat spel, het 'rommelen in de taal', ontwikkelen zich nieuwe woorden, woordcombinaties en soms hele clusters van begripsverbanden. Een beeld dat 'emotioneel' ontstaat neemt hij intellectueel en kritisch onderhanden, laat daar weer andere ideeën uit genereren die, wanneet ze in botsing met elkaar komen, zichzelf kunnen opheffen, zich splitsen of versmelten.

Net als in de jazz ontstaat er door de directheid een snelle aaneenschakeling van in elkaar grijpende, betekenisvolle klankcombinaties die weer nieuwe associaties oproepen of dissociaties ontketenen. Meestal ligt in een jazz-com-

illustratie: Lucebert

positie de structuur van te voren vast, zijn er leidende thema's aanwezig, of worden de sfeer en sfeerwisselingen van te voren bepaald. Met uitzondering van de *free-jazz* is er over het algemeen sprake van een gebonden vorm van vrijheid. Zo heeft Lucebert zich practisch nooit bezondigd aan het ‘vrije vers’. Hij hecht veel waarde aan enjambementen, binnenrijm en een vast metrum. Maar ook aan de adem: ‘hoeveel adem heb je nodig voor een bepaalde regel en loopt dat dan lekker door naar de volgende regels.’ Zijn andere improvisatietalent komt te voorschijn tijdens optredens, het voordragen van zijn gedichten, en dan vooral in combinatie met jazz-muziek.

Jazz and poetry

Bij de eerste optredens onder de noemer *Jazz and Poetry* in de jaren '50, stelde men zich een gelijktijdige improvisatie van dichters en jazzmusici tot doel. In de zestiger jaren werd de jazzgroep al gauw de rol van begeleider toebedeeld. Zij lieten zich door de jazz inspireren en wijdden gedichten aan hun favoriete musici, hun concerten of jazz in het algemeen. Jazz en poëzie zijn beide nonconformistische kunstvormen. In de jaren zestig werd jazz gezien als anti-burgerlijk en kon die muziek, gecombineerd met teksten, het karakter krijgen van een politiek pamflet. Zo ontstonden aanklachten tegen racisme en andere maatschappelijke misstanden.

Lucebert schreef acht zogeheten jazzgedichten: ‘voor de dichter G.K.’, ‘Aldus belde ik de wereldberoemde Dolores Hawkins op’, ‘Monk’, ‘I've found a new baby’, ‘Ghost of a chance’, ‘Recording the Quintet of the Year’, ‘Lands end’ en ‘Jazz and poetry’.

Jazzpoëzie kan in verschillende vormen gegoten worden: een hommage, portret, herinnering, requiem, als een improvisatie in taal, of een blues, de traditionele ruggegraat van de jazz. Lucebert trad als *performing-poet* op met verschillende jazzmusici of vroeg hen om tijdens diezelfde avond los van hem te spelen. Zo vroeg hij bij de uitreiking van de Constantijn Huygens Prijs, waar hij zijn gedicht ‘Jazz and poetry’ (opgedragen aan Lucky Thompson) ten doop hield, het kwartet van Misha Mengelberg met Piet Noordijk en Han Bennink. Dat veroorzaakte in het nette Den Haag nogal wat commotie, mede doordat de burgemeester zich kwaad makend over het ‘lawaai’, de zaal uitliep. Op een SLAA-avond, die aan hem gewijd was, nodigde hij Hans Dulfer uit en bij de opening in het Amsterdamse Stedelijk speelde Frits Müller.

In het Lucebert-archief van dhr. C.A. Groenendijk en C.W. van de Watering heb ik de vele bandopnames en plaatjes kunnen beluisteren die gemaakt zijn van voordrachten van Luceberts gedichten, gelezen door hemzelf en door anderen. Opvallend is het verschil in interpretatie. De gedichten veranderen bij een verschillende wijze van lezen van sfeer en soms ook van inhoud. Door het nagenoeg ontbreken van interpunctie blijft het extra belangrijk, het gedicht eerst goed te ‘verstaan’ en de verschillende over elkaar heengeschoven lagen te doorgronden, alvorens het voor te lezen. Het is heel indrukwekkend om Lucebert met al zijn stemwendingen, geluidseffecten, vocale technieken, versnellingen en vertragingen,

ritmering, het kleuren van de klank en de geprononceerde dictie zijn eigen gedichten te horen voordragen. Pas dan begrijp je echt waar ze over gaan.

In zijn schildersatelier maakte Lucebert opnames van zijn gedichten, ‘samenspelend’ met de drummer Han Bennink. In galerie De Tor met begeleiding van Eric Dolphy (van de plaat). In het atelier van beeldend kunstenaar Jaap Mooy las Lucebert zijn gedichten in combinatie met plaatopnames van jazzmusici als Art Blakey and the Jazz Messengers, Charlie Parker, Earl Bostic, Lester Young met Count Basie, Cannonball Adderley en Gerry Mulligan met het Chet Baker Quartet.

De meeste gedichten nam hij op in verschillende *takes*; steeds anders inspelend op dezelfde muziek en improviserend als in een *jamsession*, zoekend naar de beste stemvoering. Zo nam hij het ‘klankgedicht’ ‘hu we wie’ op in verschillende versies: met de stem van een dorpsomroeper, begeleid door koperslagen op cimbels, opent hij met vol geluid de eerste regel: ‘de braakstalen code der distantie’ en al bij ‘tienticht de tientand andermaal de luchtprofetie/ vol van keel de o-koek de ochtendslagen heet’

behandelt hij het instrument van zijn stem als slagwerk met de t-takkers van 'tienticht de tientand' en van 'telkens toen telkens teer' en met d-drukkers en k-knallers bij het thema in oo-groot: 'de doopdeerne koopt nee/ de koopdeerne doopt/ de noopdeerne loopt zakennood door'. Achter zijn vodden gezeten door de drummer Art Blakey, laat hij zich opzwepen door de snelle roffels met de stokken op de metalen rand van de trom.

In de tweede *take* neemt hij het tempo iets hoger en laat hij zich, luider sprekend, verleiden de verglijdende klanken van de saxofoon over te nemen in: 'der Schwingel der zwarte sjwaas' en het eind: 'wie zoo zoo zo lis wie/ wiezois assus quikema maases/ sssssssssssssss/ zi - zi'.

In een andere opname met een groep onder leiding van Eric Dolphy, voegt hij zich nog meer met klikklakkende keelklanken van een blazer naar de pianist en 'speelt' versnellende korte rifjes, haast struikelend door de stuwende piano. In een tweede *take* neemt hij het geluid van de schampende solo van Dolphy over, versnellend met taalroffels, samen opgaand met het slagwerk, uitroepend op de klinkers - langerekte oeoeoe-klanken en genuanceerde klankverschuivingen overgaand in een ritme op medeklinkers, klakkend, ratelend en tetterend. 'Horror' neemt hij in een licht opverend, maar kort afgemeten ritme op de toon van een kinderversje: 'Horror rorroo razer raar'.

'Er is een grote norse neger in mij neergedaald/ die van binnen dingen doet die niemand ziet/ ook ik niet want donker is het daar en zwart' klinkt duister en geheimzinnig op de donkere fluit-dubbeltonen van Dolphy.

'Zonnerijzendans' opent hij zingend met een echo in de taal en gaat dan los van de tekst over in een *scat vocal* solo en voorziet zichzelf dan van een onzichtbare trombone, door met de mond en lippen opeen geperst als mondstuk in een scheurende trombone-solo de *scat vocals* van commentaar te voorzien.

Meestal stelt hij zijn stem als instrument voor het muzikaal vertolken van zijn gedichten in dienst van de betekenis. Woorden als 'stromend' strooomen door de zin; op begrippen die naar een grote hoogte verwijzen - zoals de *zon* en *omhoogstrevende* en opklimmende woorden - stijgt zijn stem; bij gronderige woorden, bij bedreiging of aanduidingen van de hel, daalt het geluid in de diepte en de leeegte wordt zeeeer lang uitgerekt. En zo blijken van de 'Twee handjes', rijk geïllustreerd door Han Bennink met zijn slagwerk-arsenaal, het 'tichouten handje met houtkwast met houvast' (met aangeblazen h's) tic, tic met doffe knakjes af te breken. En het andere handje staat op goede voet met het machinegeweertje waarmee hij zo scherp tac tac tac kan schieten.

Een heel andere stemtechniek past hij toe in 'de vermoeide minnaars zijn machines'. Meegesleept door de zwaar bonkende barriton saxofoon van Gerry Mulligan en de hese trompet van Chet Baker, dreunt hij met een monotone 'computerstem', vooral in de strofe die klinkt als machinetaal: 'lange instrumenten schuiven moeizaam/ moeizaam door het dichtgesmeerde lichaam/ naar het holle leeggepompte lichaam'.

Blower

Lucebert deed eens de uitspraak, dat indien er reïncarnatie mocht bestaan, hij graag terug zou willen keren als jazzsaxofonist - als een echte *blower* met een eigen, duidelijk herkenbaar geluid. ‘Ik hoop natuurlijk dat ik dan de sterren van de hemel zal blazen en mijzelf zal overtreffen in die nieuwe vorm.’ Hij wil niet lijken op een ander, hoe groot zijn bewondering voor jazzgiganten als Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane, Ben Webster, Sonny Rollins of Omette Coleman ook is.

In feite is hij als dichter al geïncarneerd als een blazer: door de expressiviteit van zijn teksten, de dynamiek in de zinnen en de muzikale verwijzingen. Het grillige ritme en de ongehoorde klankwoorden dwingen de lezer of luisteraar de aandacht erbij te houden. Maar ook de beweeglijkheid van zijn stem, de ruimtelijkheid die ontstaat doordat de zilverig getinte hoogte aan de donkere ondertoon een vreemde mysterieuze, parelmoeren glans geeft, maakt hem tot blazer. Zijn stem klinkt zacht, en toch welluidend, hees en soms duister, dan weer helder en open. Om toch een vergelijking te maken: er zijn tussen het gebruik van zijn stem en het lyrische, als van binnenuit versnellende, lichtkoperen geluid van Charlie Parker

illustratie: Lucebert

méér overeenkomsten te bespeuren dan met andere saxofonisten. Zijn hortende ritme doet nog het meest denken aan het hoekige ritme van pianist Thelonious Monk, een ritme waarin gaten vallen, die ontstaan door de denktijd die nodig is voor het zoeken naar de juiste accoorden.

Als groot bewonderaar van Monk portretteerde Lucebert hem als volgt:

Monk

de duizelingwekkende mandarijn beveelt
afbraak van het porseleinen paleis
wulpse slaven slopen terwijl hij
in zijn jaden grot zich hinnikend inspint

Deze pionier van de moderne jazz werd door collega's ‘The high priest of Bop’ genoemd. Tegenstanders betitelden zijn muziek als ‘Chinese music’, vandaar misschien dat Lucebert hem als duizelingwekkende mandarijn introduceert: een hoge staatsambtenaar in het oude China, opdrachtgever en ontwerper van structuren. Het porseleinen paleis van de traditionele gladde risicoloze ‘swing’ moet afgebroken worden. Zijn spel vertoont nog meer overeenkomsten met het werk van Lucebert. Wanneer Monk een noot of accoord recht op zijn kop treft, maakt hij rondom die zwaar aangeslagen accoorden soms vreemde trillerige versieringen. Flarderige notenreeksjes die als rookpluimpjes daar van opstijgen. Om dan weer over te gaan in een donker bonkend en tegendraads ritme. Zo omringt Lucebert zijn kernwoorden soms met vreemdsoortige tierelantijnen, om daarna abrupt om te switchen op een aanklacht tegen het menselijk kwaad.

Hommages

De meeste van Luceberts jazzgedichten hebben de vorm van een hommage, hoewel de muzikale uitgangspunten duidelijk van elkaar verschillen. In sommige gedichten integreert hij de jazz in zijn poëzie, zoals in ‘Ghost of a Chance’. Daarin wil hij vanuit die wisselwerking een taal ontwikkelen die het equivalent is van het spel van tenorsaxofonist Lester Young in het gelijknamige stuk. ‘Ik heb geprobeerd die langoureuze solo van Lester Young in de gang van het gedicht tot uitdrukking te brengen,’ schijft hij in zijn brief.

Lucebert maakte dit gedicht na vele malen telkens opnieuw de plaat beluisterd te hebben. Later nam hij zijn gedicht weer op in ‘samenspel’ met Lester Young. Toen werd de eerste wisselwerking verhevigd tot wisselstroom.

Loom achteroverleunend tegen de beat, voegt hij zich bij het volle sonore geluid, licht oplichtend bij opklimmende notenreeksen:

beklim ik de aether van deze geest en stil
mijn honger met gerucht terwijl ik mij laaf
aan de bezetenheid in dit en elk gedicht

Lester Youngs volle zware aanzetten worden op de voet gevolgd door zacht schallende klinkers van Lucebert. Ze gaan samen de diepte in en dan verandert de bas het *steady*

go on ritme door pulserende accenten voor en na de beat. De saxofoon klinkt donker en helder tegelijk, zoals Lucebert in zijn tekst. Toen Lester Young overleed heeft hij er ‘In memoriam the President’ boven gezet.

Nadat een plaat is afgelopen of een gedichtenbundel dichtgeslagen, drijft het geluid met de beelden weg... de klanken versterven en de beweging verstilt. De registratie blijft bestaan, de muziek en de ideeën hebben zich gehecht op een stevige basis. De levende muziek van jazzmusici kan dan zelfs de makers overleven - de luisteraar kan hun muziek op ieder gewenst moment tot leven brengen.

al wat het boek vermag
ontwaakt is in mijn ontwakende ogen
met nemen niet met geven alleen de tijd neemt afscheid
terwijl met elke gedachte een aanblik als aandanken nadert.

Jan Oegema
Alfabetische schikking van de analphabetische naam
Een nieuwe lezing van Luceberts roepingsgedichten

De eerste vier gedichten in Luceberts bundel de analphabetische naam worden welzijn 'roepingsgedichten' genoemd. Hij doet daarin verslag van zijn dichtersvisioen en formuleert zijn dichterlijk credo. Het zijn bekende gedichten. Daarom is een nieuwe visie nodig.

analpbabetische naam. 1. Gewijde en enigszins plechtige uitdrukking voor een vorm van innerlijk of naar binnen gekeerd spreken die men elders in Luceberts poëzie ondermeer omschreven vindt als 'spreken in de leegte' en 'taailoos praten'. 2. Psychologisch: een spreken dat thuishoort in het stadium waarin het subject nog niet is ingetreden in de orde van de taal. In dit stadium is het subject nog onkundig van de talige en visuele representatie-vormen die zijn deling zullen bewerkstelligen; het subject spreekt zonder betekenis te kennen, evenals het ziet zonder waar te nemen. De regressie naar dit stadium komt voort uit een verlangen naar een zuiver en volmaakt spreken dat in de dagelijkse realiteit en de artistieke praktijk niet of slechts onder de meest vergaande voorwaarden bevredigd kan worden. 3. Poëtologisch: taalvorm die thuishoort in de andere, omvattender werkelijkheid van het goddelijke; aan deze werkelijkheid heeft de dichter *als engel* deel. De analphabetische naam is het buiten-talige medium waarin de engel-dichter de mystiek gereveleerde goddelijke taal ('de namen') herschept en bewaart. Dit herscheppen wordt voorgesteld als een ont-taling: de dichter verinnerlijkt de goddelijke namen in een taalloos spreken. 4. Biografisch: taalvorm die verbonden is met een periode waarin Lucebert meende dat de glans van de mystiek gereveleerde namen uitsluitend en alleen weerspiegeld kon worden in het innerlijke spreken; als gevolg van nivellering en ideologisch misbruik achtte hij de voorhanden zijnde taal te krachteloos en te bevuild om iets van de goddelijke vibratie over te kunnen brengen. Deze periode moet gesitueerd worden vóór het visioen waarin de dichter tot een profetisch dichterschap geroepen werd. 5. Hoewel in engere zin verwijzend naar het innerlijke spreken, heeft de analphabetische naam ook een ruimere, poëticale betekenis. Als bundeltitel, dat wil zeggen als noemer waaronder een aantal gedichten zijn verenigd, drukt *de analphabetische naam* een negatieve stellingname tegenover de wereld uit. Hij omcirkelt een poëzie die radicaal wil breken met de heersende taalconventies en de gangbare mechanismen van betekenisgeving, teneinde zo de oorspronkelijke vrijheid van het menselijk spreken te herstellen. Daarom is iedere poging om deze poëzie te 'alfabetiseren' en in te lijven in het discursieve vertoog een poging haar beoogde ontregeling te neutraliseren en haar in haar bestaansrecht aan te tasten.[1.]

Transformatie

het begin. Wanneer de dichter zijn intrede doet in de taal, vindt er een overgang/transformatie plaats die vanuit drie verwante perspectieven beschrijfbaar is. 1. De overgang van het taalloze spreken naar het talige spreken. Bij ieder gedicht herhaalt zich het oerdrama van de 'woordenloos geborene' die zich invoegt in de

orde van de taal. Deze hergeboorte gaat zowel gepaard met angst, paniek en pijn als met gevoelens van harmonie en vreugde. Paniek en angst, omdat de dichter de veilige beslotenheid van zijn innerlijk universum achter zich laat en zich

1.

de schoonheid van een meisje
of de kracht van water en aarde
zo onopvallend mogelijk beschrijven
dat doen de zwanen

maar ik spel van de naam a
en van de namen a z
de analphabetische naam

daarom mij mag men in een lichaam
niet doen verdwijnen
dat vermogen de engelen
met hun ijlere stemmen

maar mij het is blijkbaar is wanhopig
zo woordenloos geboren slechts
in een stem te sterven

2.

ik tracht op poëtische wijze
dat wil zeggen
eenvouds verlichte waters
de ruimte van het volledig leven
tot uitdrukking te brengen

ware ik geen mens geweest
gelijk aan menigte mensen
maar ware ik die ik was
de stenen of vloeibare engel
geboorte en ontbinding hadden mij niet aangeraakt
de weg van verlatenheid naar gemeenschap
de stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg
zou niet zo bevuild zijn
als dat nu te zien is aan mijn gedichten
die momentopnamen zijn van die weg

(...)

ik heb daarom de taal
in haar schoonheid opgezocht
hoorde daar dat zij niet meer menselijks had
dan de spraakgebreken van de schaduw
dan die van het oorverdovend zonlicht

3.

wij zijn gezichten
wij hebben het licht gestolen
van de hoogbrandende ogen
of gestolen van de rode bodem
(...)

4.

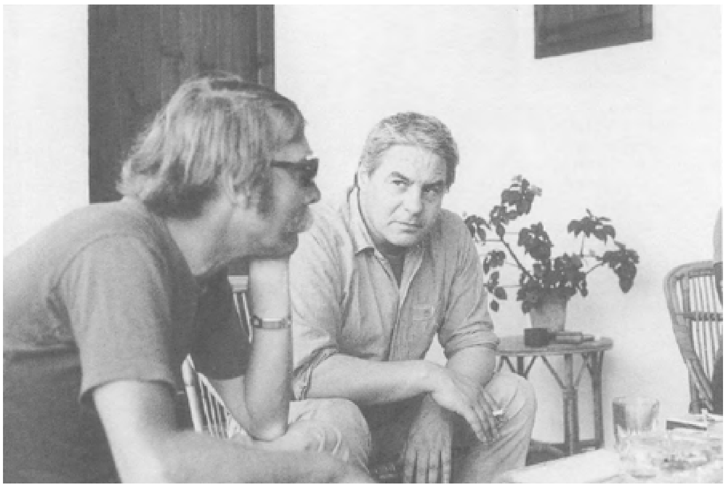
(...)
boven murmulden de vlammen
in klamme mantels
ik was bang en bang en brandend
gleden ogen naar beneden
twee van voren een van achter
keken mij strak aan

het was een paard
het werden dalen
het werden bergen
ik was daarbij
het waren sterren
de sterren spreken beter
maar laat mij nog praten
laat mij nog stamelen

niemand is gezonden
woorden te wegen en te bezien
men strompelt vrijwillig
van letter naar letter
roept oe en a
in de schaduw der schaamte
de lichamelijke taal
maakt licht ons en schande
gaat sprakeloos schuil

(Uit: *de analphabetische naam*, 1952)

uitlevert aan (talige) krachten die hij slechts ten dele kan beheersen en sturen; de geboorte in de taal betekent ontbinding van het daarvóór nog ongedeelde subject. Vreugde, omdat met de intrede in de taal het anonieme subject individu wordt; de talige expressie stelt de dichter in staat zijn uniciteit te herwinnen en met zijn talent aanwezig te zijn in de wereld. 2. De overgang van een zuiverende binnenwereld naar een zuiver geziene buitenwereld. Het innerlijk universum waarin de dichter het geluk van het taalloze spreken herbeleeft, wordt in Luceberts poëzie telkens beschreven in termen van stilte, leegte, tijdloosheid, beweginglooheid, verlicht duister. In dit innerlijk universum voltrekt zich de purificatie die vooraf moet gaan aan de her-manifestatie van de dichter in de wereld. Wanneer de dichter deze purificatie heeft ondergaan staat hij als een herboren mens in de schepping. Vanuit deze sensatie van een ongeschonden, eerste begin gaat de dichter het gevecht aan met de verloederde wereld en de bevuilde taal. 3. De transformatie van engel in dichter (de overgang van het goddelijke naar het aardse). In zijn innerlijk universum heeft de dichter deel aan de grotere eenheid waarin ook de engelen thuis zijn en waarin de goddelijke openbaring plaatsgrijpt. In dit tijdloze universum staat de dichter buiten de wetten van geboorte en ontbinding; als engel existeert hij op niet-materiële, niet-lichamelijke wijze. Wanneer hij het domein van de taal en van de wereld betreedt, legt hij zijn tijdloze gedaante af en verwisselt hij de volmaaktheid van de goddelijke namen en van de analphabetische naam voor de onvolmaaktheid van de menselijke taal.



Javea, juli 1972 (foto: Pieter Boersma)

4. De intrede van de dichter in de taal laat zich kortom kenmerken als een beweging van binnen naar buiten; wat eerst binnen was wordt nu 'tot uitdrukking' gebracht. Mede gelet op de lengte van de eerste strofe 'ik tracht op poëtische wijze' kan men ook zeggen dat er een *uitbreiding* naar buiten plaatsvindt; na de drie

en vier-regelige strofes van 'de schoonheid van een meisje' telt de eerste strofe van het tweede roepingsgedicht vijf verzen.

Stemmen

dood/ontbinding. In het dichtproces wordt twee maal een punt gepasseerd dat beleefd wordt in termen van verlies. 1. De mystieke of 'mediamieke' dood: de ontmoeting met het goddelijke of de 'stemmen' kan pas plaatsvinden wanneer het ego is vernietigd en overwonnen. 2. De dood door de intrede in de taal: de eenheid van het primordiale Zelf wordt verbroken wanneer de dichter het voor-talige stadium verlaat. Het gave engel-ik maakt plaats voor een gespleten dichter-ik; in dit ik staan het ego en het mij (of 'de echo') tegenover elkaar. Deze transformatie wordt beleefd als ontbinding, als een uit-elkaar-vallen. (Ontbinding markeert niet het einde, maar het begin van het leven.)

engel(en). 1. De dichter als engel. Als engel staat de dichter buiten het leven en buiten de natuurlijke orde. Hij existeert op niet-lichamelijke wijze, zoals ook de taal van de engel-dichter, de analphabetische naam, niet concreet-materieel is (d.w.z. niet in de gebruikelijke zin akoestisch of visueel waarneembaar). Met de analphabetische naam plaatst de dichter zich buiten de menselijke communicatievormen; het bijzondere karakter ervan kan slechts recht gedaan worden door de engelen. 2a. De engelen. Treden bij Lucebert in verschillende gedaanten op, o.a. als beschermengelen, worgengelen, engel-godinnen, demonische engelen, fluisterende engelen, hemels zingende engelen. De stelling is te verdedigen dat in de roepingsgedichten van twee typen engelen sprake is; enerzijds van ijl-fluisterende engelen (met wie een zekere mate van intimiteit mogelijk schijnt), anderzijds van de beter sprekende 'sterren' (verblindende gedaanten aan wie men geneigd is de namen a z toe te schrijven). 2b. De reactie van de dichter op het verschijnen of niet-verschijnen van de engelen doorloopt het hele spectrum van mystieke en paranormale beleving: gevoelens van geluk en harmonie (de engelen zijn nabij en vertrouwd; er kan sprake zijn van vreugdevolle coëxistentie), angst en bodemloze huiver (de engelen openbaren/belichamen het numineuze, het ondenkbare, het mateloze, het goddelijke), strijd (de engelen eisen de overgave van de weerspannige dichter), verlangen (de dichter hunkert naar hun verschijning; hun aanwezigheid en influisteringen zijn noodzakelijk voor het tot stand komen van ware kunst), verlatenheid (zonder de engelen voelt de dichter zich eenzaam, koud, onmachtig).

Het imperatief van de liefde

gezichten. Het nieuwe inzicht dat de dichter door het roepingsvisioen verwerft, is vervat in het vers 'wij zijn gezichten'. In deze drie woorden is de opdracht geformuleerd voor een dichterschap dat steeds gemotiveerd moet zijn door de poging in poëzie een ruimte te creëren waarin de lezer de verduisterde goddelijke vonk in

zichzelf kan herontdekken en heroveren. Deze opdracht is echter alleen te volbrengen wanneer de dichter met volledige overgave het gevecht met de door media en politiek gecorrumpeerde taal aangaat. En hierin ligt de verandering die het visioen in de dichter teweegbracht. Waar hij vroeger meende dat alleen in de analphabetische naam een zuiver spreken mogelijk was ('eens koesterde de ik de waan, dat alleen de analphabetische naam de naamloze in mij, alleen en uitsluitend het geboorterecht zou verlenen'), is hij nu tot het inzicht gekomen dat ook in de taal een gezuiverd spreken mogelijk is, op voorwaarde althans dat de dichter het daartoe noodzakelijke zelfoffer telkens weer aanvaardt. Wanneer Lucebert in de visioenpassage van de 'Open brief' schuld bekent, is dat omdat hij uit afkeer van de taal dit offer weigerde. Hij bekommerde zich te zeer om zijn artistieke integriteit, en te weinig om lot en toekomst van de mens: hij had niet voldoende verorberd van 'het naamgevende, de toekomende tijd'. *Wij zijn gezichten*: hier klinkt de imperatief van de liefde. Het doorschijnende, goddelijke gezicht van de mens fonkelt als een leidster boven Luceberts poëzie.

ik. Lucebert heeft zijn visie op het dichterlijk ik kernachtig samengevat in de formule 'het altaar echo-ego'. 1. Echo. Hoewel de echo soms

lijkt te duiden op een persoonlijke engel, zou men dit begrip meer in het algemeen kunnen definiëren als de samenvattende term voor de buiten-persoonlijke stemmen die het dichtproces in gang zetten. Dichten wil zeggen: met het innerlijk oor deze stemmen aftasten en zich tot het uiterste inspannen om deze stemmen te ver-talen (ik kies hier een iets andere formulering dan Van de Watering, die zegt dat de stemmen de poëzie aan de dichter *dicteren*). Echo: stemmenbron waaraan het innerlijk oor zich laaft. 'Echo mijn naaste': de echo is de ander (akoestische variant op Rimbaud). 2. Ego. Het ego dient geofferd te worden om plaats te maken voor de echo. Het ware woord kan slechts geschreven worden wanneer de dichter toestaat dat de echo (of: engel, engelen, winden, machten) bezit van hem neemt (of nemen). 3. Altaar. Wanneer het ego gebroken wordt, voltrekt zich de lichaamwording van het Woord.

> *'Dichten wil zeggen: met het innerlijk oor deze stemmen aftasten en zich tot het uiterste inspannen om deze stemmen te ver-talen.'*

De weg van het woord

kritiek. In de roepingsgedichten heeft de dichter zijn kritiek op zijn vroegere denk- en levenswijze geformuleerd in de verzen 'niemand is gezonden/ woorden te wegen en te bezien/ men strompelt vrijwillig/ van letter naar letter'. Met een parafrase: niemand is naar de wereld gezonden om in hoogmoed de menselijke taal te veroordelen en te verwerpen; men bedient zich nu uit eigen keus van die taal, die men vanwege haar dramatische ontoereikendheid op al haar mogelijkheden moet beproeven.

lichamelijke taal. 1. De lichamelijke taal is het instrument waarmee de dichter een poëtische concretisering poogt te geven van de twee taalvormen die in hun schoonheid en volmaaktheid de menselijke taal ontstijgen: de analphabetische naam (taal van het innerlijk duister) en de mystiek gereveleerde namen (de letterlijk oor-verdovende engelentaal). Vertrekkend vanuit het ideaalbeeld van deze twee taalvormen doet de lichamelijke taal zich in aanvang voor als onbeholpen en primitief; de dichter is zich daar ten diepste van bewust. Als hij niettemin toch meent de lichamelijke taal als credo te kunnen lanceren, is dat vanwege het offer dat daarin is verondersteld. Dankzij dit offer is hij niet in staat de schoonheid, maar zeker wel de zuiverheid van de analphabetische naam en de mystiek gereveleerde namen te evenaren. 2. De lichamelijke taal is de antithese van de analphabetische naam. De analphabetische naam is de taal van de engel, gesproken in het domein van het biologisch-levenloze; de lichamelijke taal is de taal de dichter, een taal die thuishoort in het leven, de biologie. Met de lichamelijke taal herneemt de dichter de idee van het vleesgeworden Woord, ofwel de *Logos Spermatikos:* 'hij die de weg van het woord weet/ gaat de weg van het wordende zaad'.

de namen/de naamloze. 1. 'De naam a/ de namen a z.' De goddelijke namen zijn het alfa en omega van de dichter, zij zijn een levensnoodzaak voor hem; telkens opnieuw

stelt hij zich voor hen open. 2. De goddelijke namen onderscheiden zich blijkens de formulering in de tweede strofe van 'de schoonheid van een meisje' op twee manieren van het menselijke woord. In de eerste plaats door hun transparantie: door de mogelijkheid de namen afzonderlijk te (ont)spellen lijkt er sprake te zijn van zeer heldere articulatie. In de tweede plaats door hun verwijzingsrelatie; het substantief 'naam' impliceert een exclusieve relatie tussen betekenaar en betekende, zodanig dat beide samenvallen of uitwisselbaar zijn (dit in tegenstelling tot het menselijke woord, dat als betekenaar in een arbitraire relatie met het betekende staat). Dit alles doet vermoeden dat de dichter de namen ziet of ervaart als een para-

dijstaal/oertaal. 3. De naamloze. Begrip uit de 'Open brief aan Bertus Aafjes' dat zinspeelt op een gedicht van de geadresseerde, 'In den beginne', uit 1949. De slotstrofe van Aafjes' lange epische gedicht over schepping en (paradijs)taal luidt: 'Zo jammerde en sprak de eerste mens/ de eerste denker en de eerste dichter/ want 't onuitsprekelijke maakt ons eenzaam,/ wijl wij het bij de naam niet noemen kunnen,/ het nameloze maakt ons naamloos droef.' 4. Binnen Luceberts eigen idioom mag de naamloze worden opgevat als een synoniem van de woordenloos geborene. De 'naamloze in mij': dat deel van het zelf dat nog uit het voor-talige stadium stamt, het ongedeelde Zelf, het engelik dat nog taalloos praten kan. In de 'Open brief' treedt de naamloze bovendien op als aanduiding voor de onmondige, de uitgestotene, de paria. Beide betekenissen vallen samen daar waar de in zichzelf gekeerde paria als waarachtig mens tegenover de machtbeluste en zielloze maatschappij wordt geplaatst; de naamloze is de volstrekt zuivere mens, *het* naamloze is het volstrekt zuivere *in* de mens. 5. De goddelijke namen en het naamloze c.q. de analphabetische naam worden samengenomen in de woorden 'de taal in haar schoonheid', d.w.z. de taal die zich aan of buiten de grenzen van de menselijke taal bevindt.

Het volledig leven

o.t.t./o.v.t. Het visioen dat aan het begin staat van Luceberts dichterschap is niet eenmalig; de roeping van de weigerachtige en taalangstige dichter tot het Woord herhaalt zich bij ieder gedicht dat hij sindsdien schreef. Het roepingsvisioen levert met andere woorden de grondstructuur van het poëtische proces. Waarschijnlijk is dit de reden waarom de dichter ervoor gekozen heeft bij 'de schoonheid van een meisje' de praesensvorm te hanteren. Gezien het biografisch perspectief dat hij in de tweede strofe van 'ik tracht op poëtische wijze' introduceert, had hij evenwel ook voor het imperfectum kunnen kiezen.

de ruimte van het volledig leven. 1. Uitdrukking geïnspireerd op Rilke's 'Weltinnenraum' of 'Doppelbereich' (zie hiervoor Rudy Cornets de Groot, *Ladders in de leegte*). 2a. De ruimte van het vol-ledig leven verschijnt onder twee aspecten. Ten eerste is zij de ruimte van de goddelijke volheid, de ruimte waarin het goddelijke zich openbaart; ten tweede is zij de ruimte van de innerlijke duisternis, het innerlijk universum waarin stilte, beweginglooheid, leegte heersen. Dat de dubbelheid verondersteld in het adjectief 'volledig' inderdaad zo bedoeld is, valt nauwkeurig af te leiden uit de slotstrofe van 'ik tracht op poëtische wijze'. De dichter zoekt de taal op daar waar zij schoon is: in het domein van de schaduw (domein van de analphabetische naam) en in het domein van het licht (domein van de goddelijke namen). 2b. De ruimte van het volledig leven omvat deze beide domeinen, die samen één geheel vormen ('die grosse Einheit', zoals Rilke zegt). Dit is het geheel waaraan de dichter als engel deelheeft. Het innerlijk domein waarin de engel zich bevindt zou men zich, met een metafoor die ten dele aan de dichter zelf ontleend is, kunnen voorstellen als het duistere voorgeborchte van het goddelijke, een geborchte waarin zijn ondraaglijke schittering en zijn onmetelijke uitzichten plotsklaps kunnen binnendringen. 3. De ruimte van het volledig leven is de ruimte van het tijdloze, de

ruimte die de ‘verleden tijd’ en de ‘toekomende tijd’ omspant (de referentie is hier de visioenpassage in de ‘Open brief’). Zij benoemt geen historische actualiteit, maar iets dat (weer) actualiteit moet worden. Door de lezer deelgenoot te maken van de werkelijkheid van het grote geheel, participeert de dichter in het grootse plan dat de cirkel tussen de verleden tijd en de toekomende tijd zal sluiten. Met zijn intentieverklaring spant de dichter een boog tussen paradijs en utopie; hij maakt zijn poëzie dienstbaar aan een utopisch project. 4. De ruimte van het volledig leven staat diametraal tegenover de menselijke werkelijkheid, die als boosaardig, slecht, verdorven wordt beschouwd. Het streven van de dichter is echter om een brug tussen deze en gene werkelijkheid te slaan, in de hoop dat beide eens zullen samenvallen. 5a. De ruimte van het volledig leven: op het niveau van het beeld, van de taal, is de versmelting tussen beide werkelijkheden (dus de goddelijke en de menselijke) reeds tot stand gebracht. De ruimte van het volledig leven is de ruimte van *ons* leven, of

liever van ons *eigenlijke* leven. 5b. In de uitdrukking ‘de ruimte van het volledig leven’ is evenals bij het neologisme ‘uiterweide’ een dualistische werkelijkheidservaring omgebogen naar een monistische werkelijkheidsconceptie.

SLAA-programma ter ere van Luceberts zestigste verjaardag, oktober 1984 (foto: Pieter Boersma)

Verdwijningen

stamelen. Deze retorische figuur omcirkelt de uiterst ambivalente houding van Lucebert tegenover het eigen dichterlijk spreken. Gemeten aan de perfectie van de twee taalvormen waaraan zijn spreken zich spiegelt, kan zijn poëzie niet anders dan gebrekkig zijn - hij is ‘de slechte zingende’. Maar wetend dat hij zich gezuiverd heeft tot het Woord, is hij er tevens van overtuigd dat hij zijn poëzie doorschijnend kan maken - hij is ‘de rechtvaardig zingende’. In dit spanningsveld van twijfel en affirmatie blijkt een eensluidend oordeel over het eigen spreken onmogelijk; zelfs de wetenschap de schande (van een dood en zielloos spreken) te hebben verdreven, verandert daar niets aan. Ironie is in deze situatie even onvermijdelijk als onontbeerlijk.

taalhandelingen. In de eerste drie strofen van ‘de schoonheid van een meisje’ vindt men even zovele taalhandelingen beschreven die alle een vorm van verdwijnen behelzen. 1. Eerste strofe. Het schrift van de zwanen die voortbewegen over het water wist zichzelf automatisch uit (de observatie is van Cornets de Groot). 2. Tweede strofe. In plaats van te pogen de mystiek gereveleerde namen te transponeren in menselijke taal, maakt de engel-ik hen onzichtbaar in een innerlijk spreken. 3. Derde strofe. De engelen ‘met hun ijlere stemmen’ wordt het vermogen toegedicht om te ‘doen verdwijnen’. Deze figuur gaat direct terug op Rilke, en wel op diens concept van ‘Verwandlung’ (te vertalen met verinnerlijking, metamorfose, onzichtbaarmaking). Onder ‘Verwandlung’ verstaat

Rilke een proces waarbij de mens de hem omringende dingen zo intens en aandachtig waarneemt, dat zij als het ware overgeheveld worden naar en een plaats krijgen binnen een ander tijd-ruimte-continuüm. Binnen deze andere, verhevigde werkelijkheid gelden de engelen als de aan de mens superieure wezens; in hen is het proces van onzichtbaarmaking voltooid.

Uterale o. Citaat uit 'ik zing de aarde aarde', uit *triangel uit de jungle*, 1951:

> met al mijn geleidelijke ogenblikken
> verbijt ik begin en einde
> phalliese A uterale o
> ah & oh
> zij zijn mijn ja en nee

1. Phalliese A. De goddelijke naam verheft zich tegenover de nietige dichter als een ondraaglijke, maar onontkoombare macht. De goddelijke naam obsedeert de dichter, verblindt hem en ontneemt hem zijn autonomie; maar de schending van zijn autonomie is de prijs die de dichter bereid is betalen voor een zuiver gedicht. Alleen wanneer hij zich laat doorboren door de straal van het goddelijke, kan zijn zingen doorschijnend worden. De goddelijke naam is de Alpha van zijn poëzie. 2. Uterale o. Geconfronteerd met het geweld van de poëtische openbaring, zoekt de dichter zijn toevlucht in het menselijke woord. Het menselijke woord is kwetsbaar en primitief, maar het is ook zijn redding. Al stamelend herovert de dichter zijn vrijheid en hervindt hij zichzelf; zijn wedergeboorte voltrekt zich in het uitstoten van de eerste klinkers. De taal biedt houvast; middels de poëtische discipline, de 'tucht van de taal', stelt de dichter zich teweer tegen de goddelijke openbaring. 3. In de alchemie van het dichten staan het goddelijke Woord en het poëtische woord als het mannelijke en vrouwelijke principe tegenover elkaar; de dichter streeft naar vereniging van beide. De synthese vindt plaats wanneer na een lang en inspannend proces van schrijven en herschrijven het laatste woord zijn plek gevonden heeft. Het gedicht is de steen der wijzen, een steen met een goddelijke inscriptie: het gedicht is een amulet.

> *'Het gedicht is de steen der wijzen, een steen met een goddelijke inscriptie: het gedicht is een amulet.'*

Het menselijk tekort

volta (= omslag in het sonnet na de twee kwatrijnen). 'de schoonheid van een meisje' kan worden gezien als een gehermonteerd sonnet met twee volta's, beide ingezet door het bijwoord 'maar'. Met deze vorm verwijst Lucebert naar Rilke's *Sonnette an Orpheus*. 1a. Eerste volta, synchrone interpretatie. De pijn die opklinkt in de woorden 'maar ik spel van de naam a/ en van de namen a z/ de analphabetische naam' kan verklaard worden uit het feit dat de dichter zich in tegenstelling tot de zwanen niet probleemloos en onmiddellijk kan uitdrukken in de taal; de taal staat staat in het teken van het menselijk tekort. Vooraleer hij een talige concretisatie van de mystiek gereveleerde namen kan geven is een verinnerlijkingsproces noodzakelijk waarin de

taal in een taalloos spreken tot zichzelf komt; pas vanuit dit taalloze spreken kan de sprong naar de taal c.q. de poëzie gemaakt worden. Dit alles betekent, dat wanneer de dichter even zuiver en elementair-eenvoudig wil schrijven als de zwanen, dit slechts mogelijk is *via de omweg* van het innerlijk. 1b. Eerste volta, diachrone interpretatie. Op grond van verschillende aanwijzingen en bronnen (de tweede strofe van 'ik tracht op poëtische wijze', de 'Open brief', het gedicht 'van een oud-nar' e.a.) is van 'de schoonheid van een meisje' een lezing te geven volgens welke het gedicht verbonden is met een specifieke periode van

Luceberts dichterschap. Het gaat dan om de periode vóór het roepingsvisioen. Van deze periode is een beeld te reconstrueren van een man die zo'n intense afkeer heeft van de wereld en zo ontdaan is door de deplorabele toestand van de taal, dat hij zich liever afsluit voor de wereld en een bijna autistische levenswijze cultiveert.[2.] Deze levenswijze is er een van onthechting: de dichter is onthecht van de wereld, zoals hij ook onthecht is van lichaam en taal. De dichter neemt de hem omringende werkelijkheid nog wel waar, maar heeft er geen deel aan - als engel onder de engelen concentreert hij zich op zijn innerlijk en zijn innerlijk spreken. In de ‘Open brief’ beschrijft en motiveert de dichter deze levenswijze ondermeer met de volgende woorden: ‘Ik prefereerde de analphabetische naam, de naam b.v. van de naamloze die met lorren om zijn voeten gewonden in het park tegenover mij sliep, boven de namen die de bezeten zwijnen hebben verkracht, opgevreten en die zij voortdurend door hun mulle microfonen voor ons uitkotsen’ (noteer dat de dichter de naamloze tegenover hem wel waarneemt maar niet met hem communiceert). Voor het verstaan van de eerste volta van ‘de schoonheid van een meisje’ is dit citaat van beslissende betekenis. Als de dichter zegt de analphabetische naam te prefereren, dan doet hij daarmee afstand van juist datgene wat essentieel is voor een dichter: de taal. Nog niet gecorrigeerd door het roepingsvisioen, is hij ervan overtuigd dat er na Auschwitz en de atoombom geen zuivere poëzie meer geschreven kan worden, reden waarom hij een alternatief heeft gezocht dat eigenlijk tegen zijn dichterlijke natuur indruist. Dit gegeven wordt uitgespeeld in het eerste ‘maar’ van ‘de schoonheid van een meisje’. Terwijl de zwanen zich op van-zelf-sprekende wijze door de natuur bewegen, is Lucebert ertoe gedwongen zich buiten de natuur en de wereld te plaatsen en een taalvorm te ontwikkelen die voor hem, de dichter, allerminst vanzelfsprekend is. De onnatuurlijkheid daarvan wordt uitgedrukt in het werkwoord ‘spellen’, dat moeizaamheid, traagheid suggereert. De dichter die de mystiek gereveleerde namen het liefst in een paradijselijk zingen aan de medemens had overgebracht (in de ‘Open brief’ is het verlies van de paradijs-taal een pregnant motief), moet zijn toevlucht zoeken in een non-communicatief spreken. 2a. Tweede volta, synchrone interpretatie. Zie het lemma *begin* (merk overigens op dat niet het ik woordenloos geboren wordt maar het mij). 2b. Tweede volta, diachrone interpretatie. Geroepen door een mystiek visioen neemt de dichter afscheid van zijn vroegere engelen-bestaan en doet zijn intrede in de gemeenschap, die tevens een (hernieuwde) intrede in de taal is. Opgemerkt moet worden dat de wanhoop verwoord in de vierde strofe evident groter is dan welke gesuggereerd wordt in de tweede strofe (deze opmerking is ook van toepassing op de synchrone interpretatie).

> *‘Ik ben de stem die geen stem geeft aan wat al reeds stem heeft maar die*
> *op een pijnlijk zwijgen het wonderbeeld van een woord legt’*

Beloning

het wonder van het woord. Onderstaand citaat betreft de laatste strofe van het slotgedicht van *amulet*, getiteld ‘mijn gedicht’:

ik ben de stem die geen stem geeft
aan wat al reeds stem heeft
maar die op een pijnlijk zwijgen
het wonderbeeld van een woord legt
en als het dan van alle angst genezen is
weet wat ik met dit alles heb gezegd
het gedicht is een amulet

Aan het eind van het traject dat begint met de openbaring van de goddelijke namen, zich voortzet met de verdwijning in het innerlijk universum en uitmondt in de met angst en pijn beladen geboorte in de taal, staat het wonder van het voltooide gedicht: beloning voor het offer van de dichter.

zwaan. 1. Bekend dichterlijk symbool dat, hoewel geïntroduceerd in de eerste strofe van ‘de schoonheid van een meisje’, pas zijn werkelijke lading krijgt in de vierde strofe: de woordenloos geborene zingt zijn zwanezang. 2. Volgens de diachrone interpretatie van het gedicht neemt de dichter in de slotstrofe afscheid van zijn vroegere engelen-bestaan. Voor zover de zwanen symbool staan voor dit bestaan (namelijk als symbool van onzichtbaarmaking), kan men vermoeden dat de dichter op zijn familienaam zinspeelt. Swaans-wijk: de dichter legt zijn oude identiteit af om nu als profeet en Lichtbrenger de mensheid tegemoet te treden: Lucebert.

van een oud-nar

binnen zijn zacht ovale veste van vreugde
bracht hij de nacht door de dag door
de nacht had hij vervangen

zagen naar zijn handen de vogels
als naar gevaarlijke broeders en zusters daar
zij dansten dansten over melaatse bloemen

zagen door smalle ramen zijn ogen
bloemenvroom de kiem hologig der aarde
en steeds de hemelse wanklank der ontbinding

(Uit *van de afgrond en de luchtmens*, 1953)

Eindnoten:

1. Een enkele uitzondering daargelaten heb ik er bij deze nieuwe interpretatie van de roepingsgedichten voor gekozen alleen die aspecten te belichten die nog niet door andere auteurs naar voren zijn gebracht. Mijn interpretatie is te beschouwen als het metafysisch complement bij de Rilke-interpretatie van Rudy Cornets de Groot, die te vinden is in de hoofdstukken ‘Rilke, Rilke, Rilke!’ en ‘Een ladder in de leegte’ uit *Ladders in de leegte*, Amsterdam (Nijgh & Van Ditmar), 1981. De citaten die ik heb aangehaald zijn, voor zover nog niet is aangegeven in de tekst, afkomstig uit de volgende gedichten: ‘romeinse elehymnen I’ (*apocrief*), ‘er is ik en er is’ (*de analphabetische naam*), ‘mijn duiveglans mijn glanzende adder van glas’ (*de amsterdamse school*), ‘het begin’ (*van de afgrond en de luchtmens*), ‘orfuis’ (*idem*), ‘dit is mogelijk’ (*amulet*) en ‘Aan de echo’ (*Troost de hysterische robot*).
2. Om beter zicht te krijgen op dit semi-autisme, bij dezen een summiere interpretatie van het gedicht ‘van een oud-nar’; dit gedicht is te beschouwen als de psychologische pendant van ‘de schoonheid van een meisje’. Dat het gedicht handelt over de periode die voorafgaat aan het roepingsvisioen wordt duidelijk uit het gedicht ‘verjaarde profeet’, dat samen met ‘van een oud-nar’ een tweeluik vormt; in ‘verjaarde profeet’ blikt de dichter terug op de periode van profetisch dichterschap die volgde op het roepingsvisioen.

De eerste strofe van ‘van een oud-nar’ toont een dichter die zich verschanst heeft in de bolster van zijn innerlijk. De normale tijdrekening is uitgeschakeld, de dichter leeft in een spiritueel duister. De innerlijke werkelijkheid wordt beleefd als een afgeslotenheid (vesting, burcht; let ook op het ei-motief: de dichter is nog ongeboren).
In de tweede strofe constateert de dichter zijn vervreemd-zijn van de natuur; zelfs de vogels schijnen bevreesd voor hem. Belangrijk in verband met de tweede en de derde strofe is te beseffen, dat de dichter de wereld beziet vanuit de optiek van zijn innerlijk universum. Vanuit die optiek vertoont de wereld twee gezichten, een positief en een negatief. Aan de ene kant betekent zij groei, beweging, geur, prikkeling, ontwikkeling, creativiteit, kortom: leven (gesymboliseerd door achtereenvolgens vogels, dans, bloemen, kiem). Aan de andere kant betekent zij verval, ontbinding, lelijkheid, vervluchtiging, vergeefsheid, zinloosheid, negativiteit, kortom: dood (gesymboliseerd door achtereenvolgens melaats-hologig-wanklank). Deze dubbelheid verklaart de verwarring van de dichter. Levend in een universum dat gekenmerkt wordt door duisternis, stilte, stilstand, tijdloosheid, steriliteit etc. wordt hij, de ‘bloemenvrome’, verleid door de bloei en de groei van de aarde. Daartegenover doet de destructie die inherent is aan de biologische kringloop hem juist vasthouden aan de archaïsche volmaaktheid van zijn binnenwereld. In de derde strofe blijkt het uiteindelijk de lokroep van het Woord te zijn die hem doet besluiten zijn zelfgekozen isolement te verbreken; de dichter kan zijn roeping niet ontlopen.
De zelfkritiek die vervat is in de titel van het gedicht slaat op de dwaasheid van de dichter om zich buiten het leven en buiten de taal te plaatsen.

Ron Elshout
Het ongerijmde gerijmd
Een hommage aan Lucebert

1.

Door Rotterdam rijden vuilniswagens. De wagens van de *Roteb* zijn 'wit', christuswit; sommige voeren, rijdend van het excrementenplein naar de vaalt, een regel poëzie op hun flanken. Zo kan het gebeuren dat in de koude kracht van de ochtend uit mistflarden, terwijl men denkt 'ik en de wereld zijn koud licht', *een zuivere schim in een vervuilde schepping* opdoemt. 'Soms traag sochtends zie ik / tussen het haastig trillen van het licht / deze ongerijmdheid voor of naast mij een hoek omdraaien en verdwijnen, hoe onverdragelijk mooi en tegen alle regels / van de vertedering en de hevigheid / een schim - een vijand - een schuiflende grijns', omdat ik weet dat men (de *Roteb* en *Poetry International*) om het woord vrachtwagen te laten worden aan de zuivere schim van de poëzie heeft moeten morrelen. Immers, de lichtmens van wie de regel afkomstig is, schreef in 'elegie' (te vinden in: *van de afgrond en de luchtmens*, 1953): 'altijd één gedachte één bedoelen had mijn geest (...) te ontlokken een zuivere schim aan een vervuilde schepping'. Woe wei, nu gedraag ik mij als een letterheer, een vlo een lekkerkerker.

foto: Pieter Boersma

'Alles van waarde is weerloos,' zweeft ergens in lichtletters boven Rotterdam. En ik denk dat om dit uitzicht deze wanstaltige stad mogelijk nog gespaard zal blijven op den grooten dag. Wat weer een nadeel is.

2.

Neem die het leven wil - een stemmenspel

Rolverdeling: De een - de edele gedrevene De ander - een letterheer

Zegt de een: hallo hallo
Zegt de ander: ja
Zegt de een: je luistert?
Zegt de ander: luister ik jaag niet naar de letter maar ik luister
Zegt de een: ik zing tot je vanuit de aarde
Zegt de ander: de aarde is
is meesterlijk gebeeldhouwd
Zegt de een (op klagende toon): meer dan bos of akker
behoor ik de aarde toe. de hoge luchten
laat ik nauwelijks toe. aan mij
is alles zwaar en door en door dagelijks
Zegt de ander (enigszins verbaasd): het weinige van de werkelijkheid
wordt minder en minder
Zegt de een (wanhopig): ik zing de aarde de aarde
Zegt de ander (in toenemende verbazing): vreemd is dit
Zegt de een: mijn geheimen zijn zeer goed verborgen
Repilceert de ander: ik vertaal ze in mijn eigen zetkunst
Zegt de een: ik spreek als de man
ik zing als de manlijke mens
Beaamt de ander: zingen kan de mens
zingen kan de mens veelzijdig
Zegt de een: denk dat een god het is
viool spelend op mijn strot
Zegt de ander (afgeleid): kinderen buiten
verminken de stilte
Verzucht de een: oh beminnelijk litteken
Zegt de ander: de dieren ontsieren de stilte
Zegt de een (verontwaardigd): zo is de liefde in de dieren niet
....
Herneemt de een: muziek maak ik met dorre takken
en zing een aria van mistige dagen
Spreekt de ander tegen: het woord zingt alleen
Zegt de een: van vaste duisternissen ik laat mij een lied zingen
van hoe de mensen webben spinnen en sterven
Vult de ander spottend aan: in een aria stralend
Zegt de een (gepassioneerd): neem mijn lied als uw hart
Smaalt de ander: niets is genoeg of het is goed genoeg
De een: ik ben
veel vuur
veel golven van vuur
Zegt de ander (honend): wat ruik ik? vuilverbranding? gaat de aarde open?
of is het geur van wierook en opent de hemel ons
Zegt de een: ik zing als een vogel, de oude, aan die alles bewezen:
de dichter verdrijft men met spot van de akkers der aarde
Spot de ander: de mens hoopt op de dieren
die dragen de warmte in de armen

Zegt de een: ik vaar in een vogel
Spot de ander: ik ben de kleinzoon van god
Zegt de een (volhardend): ik ben een taal
die als water wegzwemt naar een tuil
lucht
Hoont de ander: ik ben de zoon van een steenproleet
ga om met goddelijke substanties
waar geen mens nog raad mee weet
Houdt de een vol: ik zing tot je vanuit de luchten
Repliceert de ander laag bij de gronds: ik schreef lange brieven voor geld
De een (bevlogen): ik ben de stem die geen stem geeft
aan wat al reeds stem heeft
De ander:.....
Gaat de een verder: maar die op een pijnlijk zwijgen
het wonderbeeld van een woord legt
en als het dan van alle angst genezen is
weet wat ik met dit alles heb gezegd
het gedicht is een amulet
Vraagt en beweert de ander: wat dan is de dichter? het einde nabij is hij
een in ignorante mist drijvende wijsvinger
Zingt de een: ik zing tot je onder wolken
en zing tot je boven de wateren:
'het zonnige viel als een vacht
over mij heen'
Zegt de ander ironisch: één zon is schoon genoeg
Mijmert de een: ik zie mijzelf als bloem
Beweert de ander nuchter: ik droom dat er een ik is
Verzucht de een: in een oerwoud van beelden ben ik geboren
Antwoordt de ander: ik ben geen lieflijke dichter
ik ben de schielijke oplichter
Gaat de een door: ik heb daarom de taal
in haar schoonheid opgezocht
hoorde daar dat zij niet meer menselijks had
Blijft de ander nuchter: dit is alles wat de dichter hier ziet
en fraaier maakt hij het niet
Grijpt de een in: rijmrat
ik besluit het wordt mij hier te klein
......
Vraagt wanhopig: mijn god is gestorven
wie zal mij verlossen
Spot de ander: tussen middag en avond
heel veel jenever
Roept de een: mijn god ik ga dood
De ander: u rest slechts een troost ligt gij op sterven
gij verveelt u dan ook niet
Roept de een, als in trance: ik word geroofd en ben weer
echt licht
Antwoordt de ander: ik weet wel wat
dood is

overal tikken de klokken
dicht bij mijn nietvast lichaam

RoepT de een: waar ben ik
waar ga ik

wie verneemt mij
wie neemt mij mee
De ander, op vrolijke toon: door dood en pijn verlicht
door dood en pijn
Smeekt de een: verbrand mij.....als brieven
brieven op de bodem van een bokaal
bokaal brandende wijn
Ironiseert de ander: de mens sterft dorstig
Vraagt de een verontwaardigd: zeg - hoor je niet dat ik dood ben
Antwoordt de ander, op geruststellende toon: kom
Besluit de een: en ik ben blij als het voorbij is

toet toet toet toet

mistroostig luister ik naar het
pieppieppiep

3.

Stemmen. Lucebert is: stemmen in mijn hoofd. Een hoofd vol. De een en de ander, de een na de ander, de een tegen de ander.

Begonnen moet dat zijn rond 1973, na het verschijnen van *Val voor vliegengod* als Darpocket 6, dat ik als middelbare scholier kocht. Terwijl de leraar Nederlands vier volle lesuren besteedde aan ‘een analyse’ van een sonnet van Simon Vestdijk, las ik in het voorwoord: ‘Draag zo iemand (hierbij keek ik even naar het theekoppenkale hoofd van de letterheer voor het bekrijte schoolbord) een mooi gedicht voor, zeg met je diepste, meest imponerende stem:

Oh goede dood wiens zuiver pijpen,

hij zal denken dat je een stel schuine limericks achter elkaar opzegt en zich een aap lachen.’ Nou, zich een aap lachen,- dat zag ik deze grijze geleerde nog niet doen, inegendeel, - in zijn ijver zijn prozaïsche schaapjes op het droge te krijgen blaatte hij naar het nutteloos moeras der poëzie, spon zich hinnikend in in een duizelingwekkend betoog over een komma...blablablabla... Ik sloeg de bladzijde om en knikte beamend bij de tweede strofe van ‘Poëzie is kinderspel’:

mogelijk dat men op zulk een kleine schaal
niet denken kan het maakt nijdig
of men is verveeld dus veel te veilig
dan is men verloren voor de poëzie

Nee, dàt was ik niet, in ieder geval niet in die mate of ik lachte me in 1985 alsnog die aap toen ik in *Hinderlijke goden* van Hans Faverey déze variant op Boutens' ‘vieze limerick’ las:

Dood,
hij wordt op zijn schouders genomen;
laat met zich sollen; wordt naar

huis gebracht, uitgekleed, gepijpt,
toegedekt; en wordt wakker.

Wat ook wakker werd: de herinnering aan Luceberts niet-geschreven limerick.

Oord

slaap: het vertrouwde adres
wakker: niet weten wat bezocht

4.

Beelden. Lucebert is: beelden in mijn hoofd, de vele spiegels der verbeelding, ontoelaat-

baar mooi en tegen alle maten van de verwachting en de denkkracht in. Poëzie is kinderspel, tekenen ook; poëzie is gaan waar de woorden gaan, tekenen is: gaan waar de handen gaan, soms vertrekkend vanuit een vlek, een veeg, een willekeurige lijn.

Voor in mijn uitgave (zevende druk, 1979) van *Alfabel* (1955) - Alfabel, is dat nou: 'een kapot alfabet' of (en?) is alles fabel? - staat zo'n raadselachtige tekening.

Een vrouwegestalte heft in heftig bewegen haar rechterarm, daaraan een hand met zes vingers. Haar beweging is zó bruusk dat haar afgezakte jurk haar bewegende borsten laat zien. Ik lach wat - en schrik: alles, haar vegerige schaduw, haar kinderlijk getekende benen, haar okselgeur, haar oog, haar zes vingers, wijst naar een vogelachtig wezen vlak boven haar hand. Een woord is een poort gebouwd op geheime gebaren, want wàt zien we? Probeert ze de vogel - een dik lijf met onhandige veren - te grijpen, of geeft ze hem de vrijheid? 'en zo ook spelen de vogels vrijheid de vruchten voor':

illustratie: Lucebert

5.

De dichter: 'er is alles in de wereld'.

En: 'ik tracht op poëtische wijze / dat wil zeggen / eenvouds verlichte waters / de ruimte van het volledig leven / tot uitdrukking te brengen'.

De letterheer, met steeds enthousiaster priemende wijsvinger: 'Dit hier lijkt mij een oxymoron. En dat een paradox. Nee maar, dit is ambigu. En dit hier: tweeledig, dubbelzinnig! Wat is dit: een antithese?! Wat een dualisme! Zeg, dit lijkt óók wel een tegenstelling; àlles is meerduidig! Hier een contradictie, daar ambivalent, dan valt weer een oppositie te vermoeden. Tegenstrijdig, tweeslachtig. Wat een verscheidenheid!'

6.

Het amalgaam van stemmen, regels, beelden moet halverwege de jaren zestig zijn gestokt, want toen verscheen *Gedichten 1948-1963* (1965) in welke uitgave *Mooi uitzicht & andere kurioziteiten* werd opgenomen. Daarna werd het stil. Pas in 1981 verscheen *Oogsten in de dwaaltuin,-* een schok. Waarom? Vanaf de eerst verschenen bundel, *Triangel in de jungle* (1951), klinkt in Luceberts poëzie een toon van verzet door, hij gaat het verval niet uit de weg, integendeel: hij lijft het in èn gaat het te lijf. In en met zijn gedichten. Dat hij de menselijke stem die de jungle moet bevechten soms relativeert (triangel) doet hieraan niets af. Overigens herschept hij die triangelkleine stem in de eerste regels van die bundel tot een aanmerkelijk groter en machtiger medium: 'ik denk dat een god het is / viool spelend op mijn strot'. Ook in *Apocrief* (1952) is het elan groot: 'ik ben niets dan omroeper van oproer / (....) voortaan zal de hete ijzeren keel / der ontroerde beulen muzikaal opengaan'. Een stamelende relativering van het dichterlijk vermogen ('maar mij het is blijkbaar is wanhopig / zo woordeloos geboren slechts / in een stem te sterven'), afgezet tegen de vermogens van de engelen, wordt op de volgende bladzijde meteen te niet gedaan: 'ik heb daarom de taal / in haar schoonheid opgezocht / hoorde daar dat zij niet

meer menselijks had / dan de spraakgebreken van de schaduw / dan die van het oorverdovend zonlicht'. De dichter schrijft: 'ik ben met de man en de macht', en hoewel de wanhoop van de val er steeds in zit ('de mensen verwelken en smelten als toevallige vlokken'), zwijgt hij bepaald niet, hij bouwt nauwgezet en geduldig (?): 'ik val *en* ik ruis en ik zing'.

De luchtmens zingt: 'van vaste duisternissen ik laat mij een lied zingen', desnoods tíjdens zijn val.

Wat er ook gebeurt, het gedicht is zijn *amulet* (1957):

ik ben de stem die geen stem geeft
aan wat al reeds stem heeft
maar die op een pijnlijk zwijgen
het wonderbeeld van een woord legt
en als het dan van alle angst genezen is
weet wat ik met dit alles heb gezegd
het gedicht is een amulet

Wanneer dan in 1981 de lang verbeide bundel verschijnt, lijkt de titel een zelfde (ver)houding te weerspiegelen: in de dwaaltuin (= de jungle, = de afgrond) valt (door de luchtmens met zijn triangeltje) nog wel te oogsten.

Dat in gedichten voor Breyten Breytenbach te lezen staat: 'Dit gedicht schaamt zich gedicht te zijn / woede wil andere wapens dan woorden / ja het schaamt zich gedicht te zijn en geen schot / waarmee het - dichter - jouw beul kan vermoorden' is heel wel begrijpelijk: wat vermag een handvol woorden tegen 'twee jaar potdicht cachot'? Ook Gerrit Kouwenaar schrijft in 'brief in een fles voor breyten breytenbach' (in: *het blindst van de vlek*, 1982) dat hij denkend aan wapens zijn pennemes weegt en de betrekkelijkheid van de poëzie scherp onder ogen ziet: 'een brief in een fles is dit, breyten / een handdruk van lucht / een gedicht'.

Allemaal: mij schokkend, evenals 'Aan Hans Andreus' en 'Chili - Allende': 'Als een eenzame mier op het asfalt', maar als een gloeiende steen viel in ons literaire vijvertje het gedicht op bladzijde 42; onder de veelbetekenende titel 'Doodlopende weg' stond een gedicht waaruit ik nu een aantal even veelbetekenende citaten haal:

'Men wou (.....) dierbare instrumenten strelen / maar het werd vergeten', en: 'De gerstekorrel in de keel / belet het zingen', en: 'Gemompel gestrompel', en: 'Geen taal en geen geheim / maar zwijgen tussen vodden / misschien zal het voor anderen / die anders zijn morgen worden'. Het leek erop dat de dichter zijn woorden uit 'nazomer': 'ik heb in het gras mijn wapens gelegd' hernam.

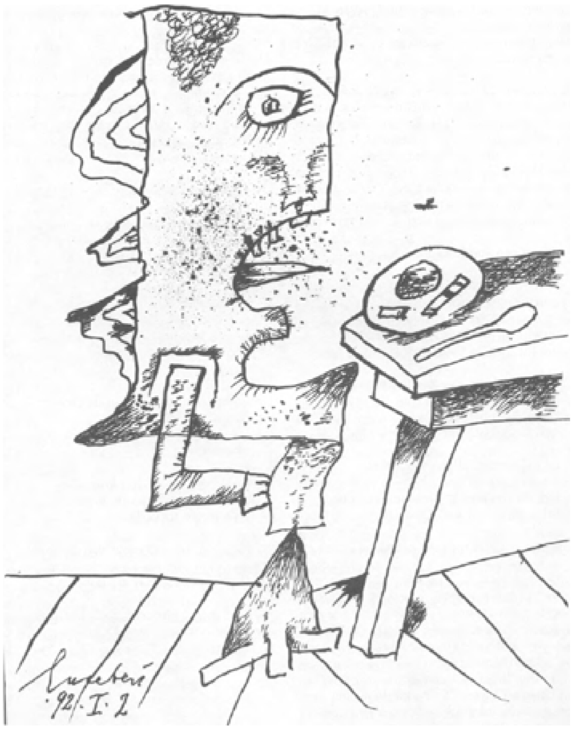
Waar was de dichter die zei: 'ik spreek als de man / ik zing als de manlijke mens'? Op een doodlopende weg in de dwaaltuin? Toen het laatste gedicht ook nog getiteld was: 'Nee wat nu' en eindigde: 'hoe schraal de troost: wat schaduw naast water'.....

terwijl toch vaak slaap de waarheid
het vlooien van het bevleugelde leeghoofd
of het onverdroten bezorgen van misoogsten
openbaart - wees dus oh oude waakzaam

7.

1982. Een gloeiende en nog groeiende steen in ons literaire vijvertje: *De moerasruiter uit het paradijs*. De titel suggereert onmiddellijk: ik bouw (steeds) wanhopig(er),- ‘de hoogvlieger verstoten uit het verstoorde nest’.

De regelmatige strofering suggereert: ik bouw (steeds) nauwgezet(ter). Lucebert herneemt het spel met verval en vitaliteit, laag en hoog, moeras en poëzie, alsof er geen afgrond bestaan heeft. De dichter, de luchtmens, ‘de edele gedrevene in paardenpak’ (in de volgende bundel zal hij de dichter A. Roland Holst in het gedicht ‘Pegasus’ ‘een broos maar verschrikkelijk paard’ noemen) is niet ‘boven het dal’, hij is diep in het moerasravijn: ‘schedels vol drassige dromen’ en waadt op weg: ‘overal zanikt bagger / zwachtelend rond de reuzelaarzen’. Op weg? Waarnaartoe? In verschillende gedichten, ‘mijn gedichten die momentopnamen zijn van die weg’, valt het woord *oase*. De blik is gericht naar de toekomst: ‘dansen op de bruggen naar de toekomst’. De opposities zijn weer niet van de lucht: ‘de opgeblazen brug aan het einde / ben je zelf scherf van de scherven die je was / en in de eigen afgrond gloei je wat na - als as’. Ook ten opzichte van ‘de tijd’ is het dialectische terug: ‘uitzichtloos zo beroet de



klok de tijd'; twee bladzijden verder heet het: 'maar het is nog steeds de mij bemestende tijd', weer twee bladzijden later: 'alleen de tanden van de blinde tijd / laten een spoor van barsten / achter op de kwetsbare huid / van kleine dierbare dingen'.

De tijd: beroet of bemestend of blind? Nee: en...en...en....

Op bladzijde 22 komen we, met de dichter, aan in de oase; de veilige, vruchtbare plek is door een solide aap, die het lachen wel doet vergaan, in 'een drassige droom' veranderd, het menselijke kaf is niet meer ontvankelijk voor de geluidskruimels van de dichter; het heeft de gekoesterde bronnen 'tot diep in de bergen' besmet, het heeft 'wat men altijd noemde / schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand':

alleen een solide aap drinkt

alleen een solide aap drinkt
murmelend 'palm in de oase'
en droomt dat hij drinkt
terwijl hij slechts zit op zijn aars
die tot diep in de bergen stinkt

zo zijn ook de snurkende dromers hier
niemand nog hoort de luit uit priëlen
geluidskruimels uitgewaaid als sneeuw
over de herfstbladeren wafels van as

zij beluisteren alleen nog bevelen
die hen donderend schudden tot kaf
wel de muezzin in zijn zinderend bed
balkt als ezelin maar de liefste en de leeuwen
zijn met dood uit gekoesterde bronnen besmet

De veilige binnenwereld bestaat niet meer, de hoogvlieger is verstoten uit het verstoorde nest, binnen en buiten zijn één, 'het woord dat je betovert / is dood', alleen gebalkte bevelen zijn nog te beluisteren. Hoewel... het finale gedicht uit de bundel is van een heel ander karakter dan dat uit *Oogsten in de dwaaltuin*, het heet: 'een goed woord vindt steeds een goede plaats' en zegt dat 'het gevleugelde woord bestaat / zolang de lijm niet loslaat'. In de slotstrofe cursiveer ik één essentieel woord:

alleen bij het ernstig en radeloos
rondwaren in dit lege land zonder redding
kust men plots - doodgoed - zijn eigen kwade hond
en zo - uit zelfrespekt - houdt men zijn mond

Het hier geciteerde slot van de bundel vindt niet plaats of de dichter die tracht 'de ruimte van het volledig leven / tot uitdrukking te brengen' doopt 's ochtends onverwijld de vleugels die hem dragen in hemelgoud en betrekt in één wiekslag dood en leven, ontbinding en geboorte, graf en kraamkamer op elkaar:

de laatste wens

het is aantoonbaar deze in zonde
geboren en verloren zondaar
herboren nu past zich aan bij

elk dwangbuis liefst het bonte

wat wonder dat hij nu betoogt:
nog voor mijn dood bestel ik een graf
als een kraamkamer groot waar voor straf
nooit mag worden gezucht - alleen gezoogd

En de liefste die met de dood was besmet overwint in de droom van de dichter de dood en de tijd:

incarnatie

zoals het gaat zal het komen
bij het afscheid van de muren
is de leegte toeverlaat

voor mij die overloopt van dromen
naar de liefste dat zij naakt staat
diep in mij en daar zal duren

Zij staat daar, gedroomd, naakt, verduurzaamd, een zuivere schim onttrokken aan een vervuilde schepping.

8.

'ik val en ik ruis en ik zing', - in *Troost de hysterische robot* (1989) zelfs een heel oratorium... het ene lied na het andere...-

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Tot mijn favoriete versvormen hoort de ballade. Niet de recht toe recht aan rijmende romantische ballade, zoals het ‘Lied van heer Halewijn’ of ‘Het daghet inden oosten’, maar de Franse of rederijkersballade, die, zoals Drs. P in zijn *Handboek voor Plezierdichters* (BZZTôH, 's-Gravenhage, 1983) beschrijft, bestaat uit drie strofen van 8 regels en een vierde van 4.

Er zijn twee opvallende kenmerken aan de Franse ballade: de stockregel en de opdracht. De stockregel - ook refreinregel genoemd - keert steeds aan het slot van een couplet in identieke of vrijwel identieke vorm terug en krijgt daardoor de kracht van een uitroep. Een goed voorbeeld daarvan is te vinden in de beroemde ‘Ballade van den katholiek’, die Anton van Duinkerken schreef, nadat NSB-voorman Anton Mussert hem als ‘den zich katholiek noemenden Van Duinkerken’ had getypeerd. Viermaal eindigt de dichter een couplet met *Daarom, mijnheer, noem ik mij katholiek!*. De opdracht, of envoi, wordt gevormd door de laatste strofe, die te dien einde dient te beginnen met ‘Prince’ of ‘Prins’. De ballade ontstond in de Renaissance en was een van de veel gebruikte versvormen in de Rederijkerskamers. De prins in kwestie was dan ook vaak de voorzitter van zo'n Kamer, maar vaker nog was de prins God of Christus.

Na de Renaissance, toen, mèt het geknutsel aan vormen als het schaakbord (‘schaekberd’) en het kreeftdicht (‘retrogade’), ook de aandacht voor aardiger versvormen verdween, werden er weinig ballades meer geschreven. Pas in onze eeuw kregen dichters er weer oog voor, met name J.W.F. Werumeus Buning (1891-1958), wiens ‘Ballade van den boer’ met de stockregel ‘En de boer hij ploegde voort’, (die in het gedicht overigens slechts tweemaal voorkomt) een van de geveugeldste regels uit de Nederlandse poëzie opleverde.

Vooral rond de Tweede Wereldoorlog werden er weer ballades geschreven; niet alleen Anton van Duinkerken, ook Yge Foppema en Jan Engelman (onder het pseudoniem Antipholis van Ephesus) lieten zich door die vorm inspireren. Het markeerde tevens het begin van een interessante ontwikkeling: niet langer was de prins - nu er vrijwel geen voorzitters van Rederijkerskamers meer waren - per definitie God, het gedicht kon ook aan een ander opgedragen worden, waarbij het woord ‘prins’ hielp de zoekrichting bepalen. Zo draagt Foppema zijn ‘Ballade van Frijda’ op aan

> Prinsen en helden uit onze historie,
> gij, Vader Willem zelf, en gij, Van Speyk,

en de ‘Ballade van de ter dood veroordeelden’ aan koningin Wilhelmina met de regels

> Prinsesse van Oranje, hoog verheven,
> Die het symbool van ons verlangen zijt.

Verwijzingen

De krachtige refreinregel had grote aantrekkingskracht op Lennaert Nijgh, die zich in de jaren zestig en zeventig in zijn teksten voor Boudewijn de Groot aan een rederijkerachtige vormdwang onderwierp. Zijn eerste ballade was ‘Beneden alle peil’ op de elpee ‘Voor de overlevenden’ (1966). De stockregel daarvan begint traditiegetrouw met ‘prins’, maar de dichter heeft de vrijheid genomen het uit te breiden tot *Prinsheerlijk lig je in een anders bed*. Op ‘Picknick’ (1966) staan er twee, beide met een speelse envoi. In de ‘Ballade van de vriendinnen van een nacht’ begint hij met *Prinsesjes lief*. Die van de ‘Ballade van wat beter is’ is een opdracht aan een van zijn favoriete auteurs. De eerste twee regels daarvan luiden:

> Ja, Prins, dat heeft u raak gezegd,
> God is de liefde, verder niet.

Deze regels verwijzen naar het gedicht ‘Eind goed, al goed’ van Gerard Reve, in *Nader tot u* (1966). Daarvan luiden - in de beschrijving van zijn eigen begrafenis - regel 4 en 5:

Er komt een houten kruis, waarop te lezen valt:
GOD IS DE LIEFDE, verder niks.

Wat op zich weer een verwijzing is naar de nieuwtestamentische uitspraak 'De mens zonder liefde kent God niet, want God is liefde.' (1 Johannes 4:8).

Opleving

Een echte opleving kreeg de ballade toen in de jaren '80 het lichte vers populair werd dankzij dichters als Kees Stip, Drs. P, Driek van Wissen en Ivo de Wijs. Met name de laatste is niet alleen produktief in het schrijven van ballades - hij heeft er tientallen op zijn naam, grotendeels gelegenheidsverzen -, maar ook zeer vaardig in het variëren op het woord Prins in de slotstrofe.

Een van zijn beproefde methodes is het te zoeken in ons koningshuis, van Willem de Zwijger:

Prins Willem zweeg als hem iets werd geflikt
Maar ik moet mijn verbale kruit verschieten

tot de kroonprins, ten tijde dat Renate Rubinstein een portret van hem schreef:

Prins Willem Alexander wordt beschreven
Renate R. werkt aan iets suikerzoets
Zij interviewt zijn broertjes en zijn neven
Zij klemt zich aan de treeplank van zijn koets

met daar tussenin vele prinsen-gemaal:

Prins Hendrik was door zijn gefliereffluit
Na driekwart eeuw al toe aan zijn Te Deum

of 'Prins Bernhard op Soestdijk of op Hawaii' en 'Prins Claus moet leren lachen in Sankt Gallen'.

Een andere mogelijkheid is te snuffelen tussen andere adellijke titels, ook al komen die voort uit klimatologische omstandigheden - 'O Koning Winter, donker jaargetijde' danwel 'Vorst hoort nu eenmaal bij vervlogen dagen' - of uit een plaatsnaam: 'Heer Hugo, waarde Heer, tracht op te letten'. Zelfs een werkwoordsvorm komt in aanmerking: 'Graaf diep, weet zowel hart als hoofd te raken'.

De envoi wordt naturlijk op een presenteerblaadje aangeboden als met een naam volstaan kan worden, zoals met die van de fabelvertaler Jan Prins:

Prins, Speenhoff, Elsschot, in memoriam
Hun geest regeert -

De fraaiste vondst in deze hoek is stellig:

Prince en U2, Madonna en John Lennon
Die zijn hier niet, maar stop uw tandgekners
En wees maar liever blij dat wij d'r bennen
En alles voor het vederlichte vers.

Koos Hageraats
‘Ik wil niet dat de mensen in mijn keuken komen’
In gesprek met Gijs IJlander

> *Onlangs verscheen de derde roman van Gijs IJlander,* ***Zwartwild****. In zijn romans,* ***De kapper en Een fabelachtig uitzicht*** *gaf IJlander al blijk van een voorkeur voor opvallende identiteitswisselingen. Ook in* ***Zwartwild*** *is het ten slotte moeilijk te bepalen wie nu eigenlijk wie is. En vooral: wie de schrijver achter deze verhalen is. Alle reden voor een gesprek dus.*

De identiteitswisselingen in je romans hebben alles te maken met je voorkeur voor opvallende invalshoeken. In De kapper *leidt dat ertoe dat de lezer nauwelijks nog weet wie nu slachtoffer en wie nu dader is, in* Een fabelachtig uitzicht *worden belangrijke delen van het verhaal verteld door een opgezette eekhoorn, en nu in* Zwartwild *lijken verteller en hoofdrolspeler aanvankelijk gescheiden te zijn, maar ten slotte toch samen te vallen. Waar komt die voorkeur voor afwijkende invalshoeken en perspectieven vandaan?*

Dat ontstaat vanzelf. Ik bedenk niet vantevoren een standpunt van waaruit ik ga vertellen, maar naarmate ik langer aan een verhaal bezig ben, wijst zich dat vanzelf. *De kapper* bijvoorbeeld, dat is een boek dat over gespletenheid gaat. Op zeker ogenblik drong zich het idee op om die gespletenheid in de verteller zelf door te voeren en hem zelf de persoon te laten zijn over wie hij vertelt. Maar dat was geen vooropgezet plan, zoiets ontstaat onbewust tijdens het schrijven.

Draai je het daarmee niet om? Je zegt: ik ga zitten schrijven en dan zie ik wel waar het heengaat. Maar je begint toch niet vanuit een nulpunt?

Nee, natuurlijk niet. Bij *De kapper* had ik het idee om een verhaal te schrijven over een huis dat gebouwd werd en ‘iets met oorlog’. Dat waren vrij vage ideeën dus. ‘Een aannemer en de oorlog’, meer had ik niet. Aanvankelijk waren dat ook twee afzonderlijke verhalen, die heb ik later in elkaar geschoven. Al schrijvend goochel ik een beetje met tegenstellingen, met perspectiefwisselingen, en daaruit probeer ik een rondlopend verhaal te krijgen waarvan het eindpunt een ander perspectief biedt op het begin. Dat heeft natuurlijk zijn invloed op de verteller, want je kunt moeilijk een circulair verhaal laten vertellen door iemand die daarbuiten staat. Dat lijkt mij althans niet overtuigend. Naar mijn gevoel moet de verteller door zijn manier van vertellen het verhaalverloop illustreren.

Maar hoe gaat dat dan: kom je op een gegeven moment iets op het spoor waarvan je denkt dat dat wel eens iets voor een boek zou kunnen zijn, of zoek je tastenderwijs, al schrijvend, naar een goed idee voor een roman?

Vantevoren heb ik alleen maar een paar vage beelden, de perspectiefwisselingen waarover we het nu hebben, ontstaan tijdens het schrijven zelf. Neem *Een fabelachtig uitzicht*; daarvoor had ik alleen wat vage beelden over vorm en inhoud, lichaam en ziel, dat soort vage noties. Natuurlijk heb je daarbij ook wel een concrete vormgeving voor ogen, maar die ontwikkelt zich pas tijdens het schrijven. Dus kom je ook pas tijdens het schrijven tot de ontdekking dat het een boek kan worden. Of niet.

Gebeurt dat laatste vaak?
Oh ja, dat mag je wel zeggen.

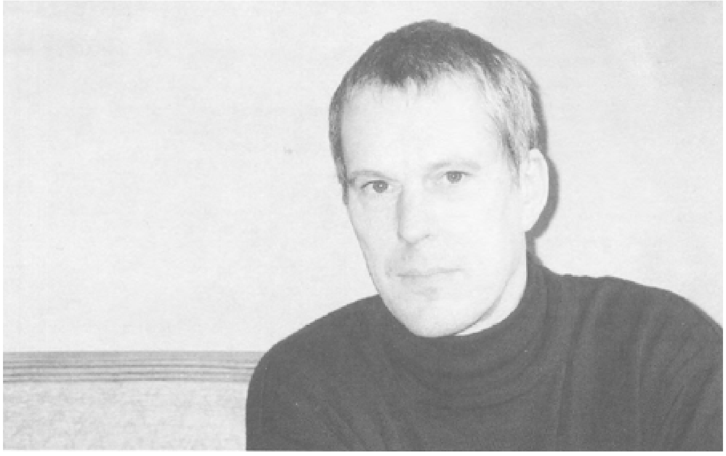
Op welk moment ontdek je dat?

Als ik in de buurt van de zestig vel papier kom en ik raak er zelf nog steeds niet opgewonden door, dan leg ik het liever opzij. Misschien is het dan later nog eens te gebruiken, in een ander verband. Dat zie ik al knutselend en schuivend wel.

Tot nog toe heb ik de ervaring dat ik tastenderwijs bezig ben met een bepaald thema en een of andere vorm, maar dat ik lange tijd niet weet wat eruit tevoorschijn komt. Maar op zeker moment komt het van de grond en vanaf dat fantastische moment schrijft het verhaal zichzelf. Maar voor het overige is het voornamelijk zwoegen, dat schrijven.

Welke discipline leg je jezelf daarbij op?

Een aantal dagen per week zit ik van 's morgens negen tot 's middags een uur of vier achter mijn werktafel en ik vind dat ik dan een bepaald aantal bladzijden moet produceren, of het nou iets is of niet. Vaak is het naar mijn smaak niks, of aanstellerij, maar het is natuurlijk ook heel mooi wanneer je ontdekt dat er meer in zit dan je aanvankelijk gedacht had.



Gijs IJlander (foto: Koos Hageraats)

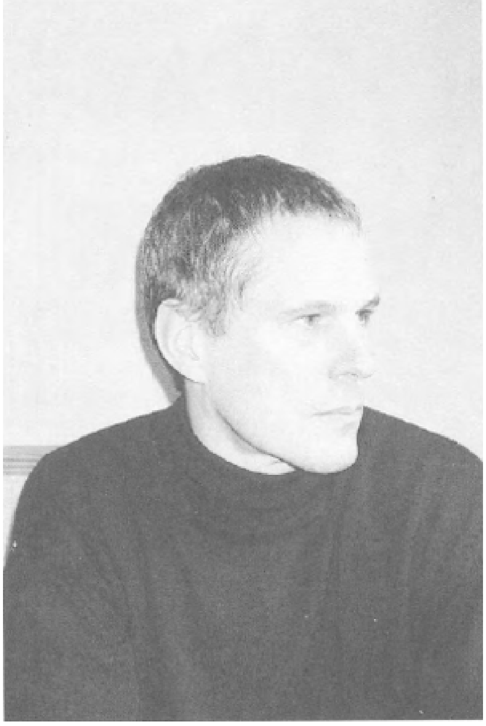
Die tegenstellingen waarover je het had, die spelen in alledrie je boeken een belangrijke rol. Steeds vallen ze op de een of andere manier samen. Wat wil je daarmee uitdrukken?

De manier waarop mensen denken is een thema dat mij voortdurend bezighoudt. Mensen denken in tegenstellingen en dat is een manier van denken die je gevangen houdt. Daar moet je proberen uit te komen, wil je tot een zeker inzicht in je bestaan geraken.

Je ziet dat met name in de wetenschap. Daar overheerst het pure rationele denken, en dat is een denken in tegenstellingen. Volgens mij is dat een beperkte en beperkende manier van denken. Ik ben van mening dat het associatieve denken ook heel waardevol kan zijn en tot conclusies kan leiden die van groot belang zijn. In ieder geval mis ik in de wetenschap die manier van denken die in de literatuur wel mogelijk is.

Schrijf je uit onvrede met dat rigide denken in tegenstellingen?

Het schrijven is voor mij in de eerste plaats een andere manier van denken. Kijk, het leven bestaat uit een verleden in de vorm van herinneringen en een toekomst in de vorm van verwachtingen. Het moment dat daartussen ligt is altijd ongrijpbaar. Dat moment van ongrijpbaarheid is de kern, of misschien wel de zin van je leven, maar precies daarop heb je geen vat. In zekere zin is het schrijven een substituut voor dat ongrijpbare moment, al denk ik tegelijkertijd ook dat je daarmee nooit verder komt dan hooguit een poging. Want stel je voor dat je een boek hebt geschreven waarin je gezegd hebt waar alles om draait, wat het geheim is van alles. Dan zou er dus geen geheim meer zijn.



Laten we eens wat dieper ingaan op die driedeling tussen verleden, toekomst en het ongrijpbare moment. In Zwartwild *verkondigt de jager bij herhaling een tamelijk reactionair standpunt. Zo lees ik op pagina 83:* 'Een schande was het dat de stem van de onwetenden steeds luider werd gehoord, dat hun invloed toenam terwijl ze helemaal niets wisten! Niets! Een schande was het, een kwaal van deze tijd, dat de oppervlakkigheid toenam, de invloed van de onwetenden leek niet meer te keren - op vele gebieden in de maatschappij.'

Is dat nou een literaire truc waarmee je ook jouw ideeën en opvattingen naar voren kunt brengen?

Nee hoor. Zo'n reactionaire houding spreekt uit de woorden van die jager. Dat is mijn opvatting niet, net zomin als de lust tot jagen de mijne zou zijn. Maar ik kan zo'n standpunt wel heel goed begrijpen. Er zijn immers veel mensen die op die manier hun zekerheden proberen te vinden, die een reactionair standpunt innemen door te doen alsof de toekomst in het verleden ligt.

Maar hebben de opvattingen van de hoofdpersonen dan helemaal niets met jouzelf te maken? Ik denk aan de woorden van de restauranthouder, die zegt: 'Ik ben zeker

niet zonder ambitie, in mijn vak wil ik de top bereiken, het liefst wil ik dat snel, maar ze mogen niet in mijn keuken komen, ze mogen me niet van mijn werk houden met hun gezeur.' *Dat doet me toch sterk denken aan de schrijver zelf...*

Ja, toen ik dat schreef speelde ik inderdaad met de mogelijkheid om het vak van de restauranthouder, het koken, als een metafoor voor het schrijven in dat boek te verwerken. Terwijl ik dat zat te schrijven dacht ik inderdaad: ze mogen niet over mijn schouders meekijken, ze mogen alleen het eindresultaat beoordelen. Dat heeft alles te maken met mijn afkeer van psychologische interpretaties in de literatuur. Ik wil niet dat de lezer van mijn boeken tegen mij zegt: 'Wat een vreemde obsessies heb jij, eerst die sadistische toestanden in *De kapper*, daarna dat snijden in lijken in *Een fabelachtig uitzicht* en nu weer dat gedoe met dieren in *Zwartwild*, altijd maar dat bloed...' Dat vind ik een vorm van over de schouders meekijken waarvan ik heel ongeduldig word. Het zijn immers de ingrediënten waarmee ik werk, dat ben ik zelf niet.

Een boek dat af is, is fictie. Het komt dan wel niet helemaal uit het niets tevoorschijn, maar als het af is sta ik er los van. Ik kom als persoon

niet in mijn boeken voor. Dus mogen de lezers ook niet bij mij in de keuken komen.

Dus klinken in de opvattingen van die jager, en zeker van die restauranthouder, jouw opvattingen wèl door.

Nou, dat weet ik nog niet zo zeker. Mijn manier van denken komt erin voor, ja, maar uitgesproken opvattingen? Ik deel niet de mening van die twee; het zijn twee verschillende mogelijkheden, verschillende gedachtenwerelden ten aanzien van bepaalde zaken zoals ik die ook wel heb, maar die ik heen en weer schuif. Maar daarmee zijn het nog niet *mijn* ideeën. Ik geef alleen *een* manier van denken weer. Ik zoek naar metaforen en motieven waarin ik de tegenstellingen heel duidelijk naar voren kan brengen. Die probeer ik met elkaar in verband te brengen door middel van perspectiefverschuivingen, door ze zelfs om hun as te draaien en zo tot een neutrale toestand te komen van waaruit je de hele zaak opnieuw kunt bekijken. Ik probeer dus het denken in tegenstellingen op losse schroeven te zetten, tijdelijk op te heffen.

Zodra het te dicht bij jouzelf komt, ben je weg, hè?

Ja. Ik wil nu eenmaal niet dat de mensen in mijn keuken komen.

Heeft je keuze voor een pseudoniem daar mee te maken?

Ja.

Hoe ben je aan dat pseudoniem gekomen?

De keuze voor de naam IJlander berust geheel op toeval.

Dat soort toeval geloof ik niet in. Je hebt het telefoonboek opengeslagen en...

...en gezien dat die naam níet voorkwam, inderdaad.

Echt waar?

Echt waar. Ik zweer het je.

Waarom heet de hoofdpersoon in Zwartwild *dan IJler?*

Ik vond die lange IJ aan het begin wel aardig.

Je hebt het middenstuk uit jouw pseudoniem eruit gehaald en toen hield je IJler over?

Ach nee, al die personen in mijn boeken vertegenwoordigen natuurlijk wel aspecten van mijzelf...

Maar is die verklaring voor de naam IJler totaal uit de lucht gegrepen?

Eh, ja. Die is totaal uit de lucht gegrepen.

> *'Ik probeer het denken in tegenstellingen op losse schroeven te zetten, tijdelijk op te heffen.'*

Je werkt ook bij het Cito. Wat doe je daar?

Ik maak daar luistervaardigheidstoetsen voor het middelbaar onderwijs - Engels - en dat werk houdt in de praktijk in dat ik eens in de zoveel tijd naar Engeland ga, gesprekken met mensen opneem en dan die gesprekken bewerk.

Je werken met taal komt met name in Een fabelachtig uitzicht *naar voren. In die roman staan vele passages over de filosofie van de zogenaamde tussentaal*.

Dat heeft nauwelijks met mijn werk voor het Cito te maken, maar wel met het feit dat ik vertaalwetenschappen heb gestudeerd en me veel met vertalen heb beziggehouden. In *Een fabelachtig uitzicht* heb ik geprobeerd duidelijk te maken wat mij fascineert aan de verhouding tussen taal en inhoud, aan de vraag naar de grens tussen betekenis en vorm van een woord, tussen vorm en inhoud in het algemeen, enzovoort.

Is Een fabelachtig uitzicht *daarmee een programmatische roman?*

De verhouding tussen taal en betekenis is een

van de filosofische motieven die in die roman voorkomen. Een ander belangrijk motief is het opzetten van die eekhoorn. Het programma voor het schrijven bestaat er in die roman uit dat je elementen uit de werkelijkheid neemt en dat je die prepareert. Je bewerkt het materiaal en maakt er iets nieuws van dat zo mogelijk nog mooier is dan het in werkelijkheid was. En dat los staat van de werkelijkheid.

> *'Als ik erin slaag iets te maken dat de fantasie en het denken van de lezer prikkelt en gaande houdt ook als het hoek is dichtgeslagen, dan vind ik dat al heel mooi.'*

Als je veel geluk hebt kun je een keer een vos of een ander zeldzaam dier door het bos zien rennen, maar als je een dood dier hebt opgezet en dat staat bij jou thuis op de boekenkast, dan kun je er dagelijks over fantaseren. Al zie ik ook wel wat de beperking daarvan is, hoor. Het is in zoverre minder dan de werkelijkheid dat het dood is. Maar tegelijk is het méér omdat je er iets aan toegevoegd hebt. Zo is het ook met een boek: als je een goede roman hebt gemaakt, dan heb je op een overtuigende manier bestanddelen uit de werkelijkheid in een nieuw verband geplaatst. En dat is, in ieder geval voor mijzelf, een bron van groot genoegen.

Wat hoop je daarmee te bereiken bij de lezer?
Dat hij het boek ziet als een opgezet dier dat je op tafel kunt zetten en waar je omheen kunt lopen, dat je wegzet en weer terugpakt, waardoor je vergelijkingen gaat maken met hoe zo'n beest er nou in werkelijkheid zou uitzien. Als ik erin slaag iets te maken dat de fantasie en het denken van de lezer prikkelt en gaande houdt ook als het boek is dichtgeslagen, dan vind ik dat al heel mooi.

Om de lezer anders, beter te leren kijken naar de werkelijkheid?
Om hem op zijn eigen manier te leren kijken. Ik heb bijvoorbeeld al interpretaties gehoord van *Zwartwild* waarvan ik dacht: tjee, zo had ik dat helemaal niet bedacht. Ook over mijn andere boeken heb ik trouwens interpretaties gehoord waar ik heel verbaasd over was. Maar als mensen dat voor zichzelf zo zien, en als ze dat een zinvolle interpretatie vinden, dan vind ik dat prima. Men hoeft een opgezet dier niet te bekijken zoals ik dat gedaan heb - dat is het goede recht van iedere lezer.

Wil je daarmee laten zien dat de werkelijkheid altijd anders in elkaar zit dan je denkt?
Dat moet iedereen maar voor zichzelf uitzoeken, ik heb geen duidelijke boodschap.

Het lijkt alsof je in je boeken de gevoelens van de personages stevig in bedwang houdt. Waarom doe je dat?
Nou, er zitten toch genoeg emoties in *Zwartwild*? De verteller komt in ieder geval behoorlijk in de emotionele problemen omdat zijn ambities flink wat roet gooien in zijn privé-omstandigheden. Er wordt ook wel met deuren gesmeten, er wordt stevig ruzie gemaakt tussen die man en zijn vrouw.

Maar die ruzies worden zo clean *beschreven.*
Ja. Het lijkt mij namelijk niet zo moeilijk om je zo'n ruzie voor te stellen. Dus is het ook niet zo boeiend om dat uit te diepen. Dat is al zo vaak gedaan; met name

daardoor kom je al gauw in de clichésfeer terecht. Zo'n ruzie interesseert mij ook niet echt.

Waarom niet?

Het is een uitgemolken thema. Bovendien is

mijn invalshoek anders. Ik ben meer geïnteresseerd in de metaforische kant van het verhaal dan in psychologische verwikkelingen tussen mensen.

In welk opzicht is dat standpunt terug te vinden in jouw stijl?

Voor mij is de esthetiek van de taal heel belangrijk, omdat het een functie is. Door de klank of het ritme van een zin kun je de boodschap die gegeven wordt, in een bepaald licht zetten. Door een bepaalde stijl kun je kleur geven aan wat er gezegd wordt. Als je dus een onderwerp waarover alleen in grote woorden gesproken wordt, op een droge en afgeknepen manier presenteert, dan zeg je er ook iets over. Esthetiek is een extra uitdrukkingsmogelijkheid.

Neem het bekende ‘kroonluchtersproza’. Op zichzelf kan dat een aanlokkelijkheid hebben, een bezwerende uitwerking op de lezer uitoefenen, maar wat mij betreft moet alles in dienst staan van de idee en mag de vormgeving niet verdrinken in bedwelmende details. Ik streef naar een zo kaal mogelijke stijl. Als ik een adjectief kan wegstrepen, zal ik dat niet laten. Ik heb het idee dat je het daardoor harder en zuiverder kunt zeggen en dat het er daardoor beter staat. Maar dat is een persoonlijke voorkeur. Ik zoek, liever dan met veel omhaal van woorden te werken, naar een sprekend detail, een bepaalde lichtval of iets dergelijks, dat zo veelzeggend is dat de lezer het ook voor zich ziet.

Je verwacht dus nogal wat van de lezer?

Ik verwacht nogal wat van de schrijver. Je zou er als schrijver in moeten slagen een beeld op te roepen dat bij iedereen aanwezig is. Daarvoor moet je gebruik maken van de beelden die iedereen al heeft. Maar zodra je daar breeduit over gaat zitten vertellen loop je het risico in clichés te vervallen. Je kunt beter met een enkel woord een cliché proberen op te roepen zonder dat het met zoveel woorden wordt gezegd, dan weten we met z'n allen waar het over gaat en kunnen we verder met het uitwerken van de idee.

Het klinkt alsof je een groot geloof hebt in de mogelijkheden van de taal. En dat terwijl de postmoderne literatuur juist beweert dat de taal geen adequaat instrumentarium meer is om de werkelijkheid mee te bedwingen.

Oh, maar ik ben ook veel optimistischer wat de mogelijkheden van de taal betreft. Ik schrijf bovendien geen realistische romans maar ideeënromans.

Wat is er tegen realistische romans?

Het realisme is de ziekte van de hedendaagse Nederlandse literatuur, al heel lang zelfs. Blijkbaar spreekt het de mensen aan, ze willen rechtstreeks herkenbare werkelijkheid voorgetoverd krijgen en daar liefst nog stevige uitspraken over lezen ook. Ik heb daar niet veel goede woorden voor over. Dat is entertainment, meer niet. Het is niet serieus te nemen.

> *'Het realisme is de ziekte van de hedendaagse Nederlandse literatuur. Blijkbaar spreekt het de mensen aan, ze willen rechtstreeks herkenbare werkelijkheid voorgetoverd krijgen en daar liefst nog stevige uitspraken over lezen ook.'*

Een tijd geleden hoorde je de roep om meer straatrumoer in de Nederlandse literatuur, maar daar gaat het helemaal niet om. Althans, het gaat niet om dat straatrumoer, het gaat hooguit om ideeën en gedachten naar aanleiding van dat straatrumoer. Als straatrumoer eruit bestaat dat de werkelijkheid van buiten op een herkenbare manier in de literatuur moet worden gebracht, dan is dat dus gewoon een pleidooi voor het realisme en ik begrijp niet hoe iemand daarvoor kan pleiten.

En toch wordt de Nederlandse literatuur verziekt door dat realisme. Het was met name een reactie op de Revisor-schrijvers die allemaal studeerkamerfiguren zouden zijn, maar dat is een zwaar overtrokken beeld geweest. Trouwens, wat is er eigenlijk op tegen om boeken te schrijven vanuit de studeerkamer, vanuit gedachten over het straatrumoer in plaats van het straatrumoer zelf binnen te laten?

Maar jouw romans spelen zich toch ook dikwijls op een realistisch niveau af?

Jawel, maar in mijn werk is het realisme geen eindpunt maar een verpakking voor bepaalde ideeën. Ik suggereer niet dat er onder de realistische oppervlakte ook nog zoiets als een filosofisch idee zou liggen, maar til vanuit een bepaald idee het verhaal op naar een realistisch niveau. Dat is dus een kwestie van invalshoek. Ook al leidt dat bij mij nogal eens tot een zekere frustratie, want ik doe volop research en verwerk allerlei realistische details in mijn werk, met als gevolg dat men denkt dat het *dus* realistische romans zijn.

Ben je in Zwartwild *misschien niet te ver gegaan met die research? De realistische details zijn daar immers zo evident aanwezig, dat de oorspronkelijke idee uit het zicht dreigt de verdwijnen.*

In de kritiek is dat inderdaad naar voren gekomen: de lezer weet aan het eind van *Zwartwild* zowat alles van het verschijnsel jacht, en daardoor zou de oorspronkelijke idee van de roman en de psychologie van de schizofrenie uit het zicht zijn verdwenen. Maar daar ben ik het niet mee eens. Dan zou je ook kunnen zeggen dat de idee achter *Moby Dick*, dat een allegorie is waarin allerlei details over de walvisjacht naar voren komen, uit het zicht verdwijnt omdat de lezer zo nodig moet worden verteld hoe een walvis in stukken wordt gesneden. Voor mij maakt zoiets het juist overtuigender.

Door grote thema's te combineren met een heel gedetailleerde uitwerking veranker je de zaak

juist. Daardoor ben je niet met je hoofd in de wolken maar een eind weg aan het filosoferen, maar heb je het over zaken die concreet spelen in het leven. Het is dan ook frustrerend wanneer men door de gedetailleerde beschrijving van de jacht uit het oog verliest dat het in *Zwartwild* gaat om de jacht als metafoor. Ik weiger in ieder geval te geloven dat ik daarbij te ver ben doorgeschoten. Ik vind het eerder een vorm van ongeletterdheid bij de kritiek. Er lopen nogal wat onbekwame mensen in de kritiek rond die niet eens beschikken over het basisgereedschap van de literatuurlezer, die niet overweg kunnen met het gebruik van metaforen en motieven en die dus menen dat alles wat ze onder hun neus krijgen, realistisch is.

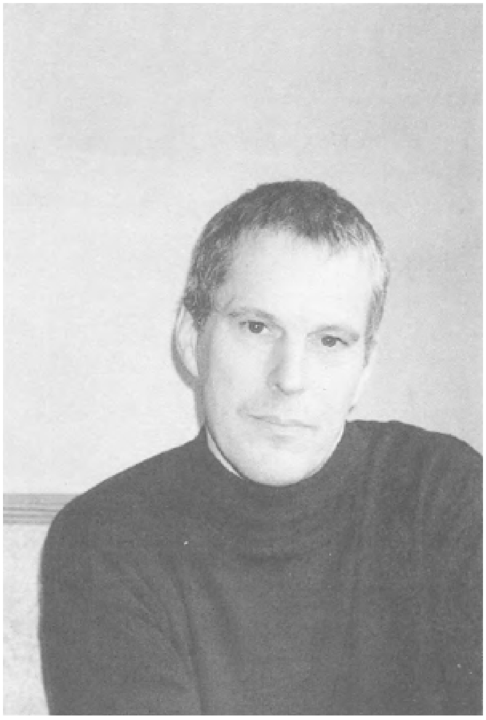
Toch is er momenteel, met name in de kritiek, een grote belangstelling voor de terugkeer van de filosofie in de literatuur.

Dat is zo, maar met name iemand als Carel Peeters prijst voornamelijk boeken aan waarin met zoveel woorden wordt gezegd dat het om filosofie gaat. Maar je moet in een roman niet aankondigen dat je het over filosofie gaat hebben. Je moet de filosofische ideeën verpakken, inkleden, je moet goochelen met de thema's en zo de lezer aan het denken proberen te zetten.

De ideeënroman zoals die op het ogenblik vertegenwoordigd wordt door mensen als Connie Palmen, Dirk van Weelden of M. Februari heeft op zichzelf zeker mijn sympathie, maar dat moet dan wel op een speelse en tegelijkertijd meeslepende manier gebeuren. Wat M. Februari en Atte Jongstra doen, dat vind ik prachtig. Maar als er met zoveel woorden bij gezegd gaat worden: dit is filosofie wat u nu aan het lezen bent, zoals bij Connie Palmen en Dirk van Weelden, dan vind ik dat volstrekt oninteressant.

Maar wat is er op tegen wanneer de lezer van jouw romans zich door het realistische verhaal laat meeslepen?

Omdat het mij niet *alleen* daar om gaat. Voor mij is het realisme een middel om tot geloofwaardigheid te komen. Ik probeer bepaalde ideeën extra geloofwaardigheid te geven door ze nu en dan met herkenbare, controleerbare details aan te kleden, maar dat moet niet geïnterpreteerd worden als een weergave van de werkelijkheid.



In psychologisch-realistische romans spelen autobiografische elementen een belangrijke rol, daarin heeft een schrijver het vaak zelfs letterlijk over zichzelf. Mij interesseert dat niet zo. In ideeënromans zoals ik die schrijf gaat het niet in de eerste plaats om ervaringen maar om gedachten. Ik probeer een verbeelde werkelijkheid te maken, concepten en gedachten met elkaar te confronteren door een werkelijkheid te creëren die los staat van de tastbare realiteit. Het soort werk dat ik maak is te vergelijken met een gebouw of een schilderij: ik streef ernaar iets te maken dat in zichzelf besloten is en dat los van de referenties naar de buitenwereld kan bestaan, een werk waarin elk onderdeel een belangrijke rol vervult in het geheel. Dat is noodzakelijk om een verbeelde werke-

lijkheid geloofwaardig, overtuigend te maken. Daarvoor moet intern alles kloppen, maar dat is iets anders dan een realistische roman.

Welke ideeën spelen in jouw werk een rol?

Het is natuurlijk niet zo dat ik kant en klare ideeën heb liggen. Ik denk niet: nou ga ik eens een verhaal schrijven over dat of dat idee. Zoals ik eerder al heb gezegd is het schrijven voor mij een manier van denken. Tijdens het schrijven probeer ik verschillende invalshoeken uit ten opzichte van bepaalde concepten. Maar ik geloof niet dat ik tot een duidelijke conclusie kom, zodat de lezer kan zeggen: dat is zijn idee daar of daar over, dat vindt hij van oorlog, dat vindt hij van gespletenheid, dat of dat vindt hij van de jacht.

Maar wat dan wel? Je formuleert het nu immers negatief.

Wat dan wel? Tja, je vraagt me nu om mijn werk in een paar zinnen samen te vatten en te zeggen waar het allemaal om draait. Dat kan ik niet.

Waarom niet?

Als ik het wel kon, zou ik morgen misschien wel stoppen met schrijven. Het schrijven is een vorm van reflectie op de werkelijkheid waar ik altijd mee bezig ben, waar volgens mij iedereen mee bezig is maar wat de een schrijvend doet en de ander in gesprekken uit.

Je hebt het nu over het schrijven zelf, maar er zijn toch ook ideeën die aan dat schrijven ten grondslag liggen? Je hebt het er al over gehad dat de literatuur een bewerking van de werkelijkheid moet zijn om er iets aan toe te kunnen voegen. En dat een kunstwerk los moet staan van de werkelijkheid. Zo zijn er ongetwijfeld nog meer ideeën die aan jouw boeken ten grondslag liggen. Wat is nu de harde kern van die ideeën?

Misschien is dat het begrip ‘tegenstelling’. De tegenstelling tussen vorm en inhoud, tussen lichaam en geest, tussen verleden en toekomst, tussen mens en dier, en om nog even terug te komen op de verhouding tussen zowel de restauranthouder en zijn vrouw als de jager en zijn vrouw in *Zwartwild*: de tegenstelling tussen liefde en agressie.

Wordt die tegenstelling in Zwartwild *niet overheerst door de agressie? De vrouwen lijden daaraan, maar de mannen lijken zich daar weinig van aan te trekken. Die concentreren zich helemaal op hun jacht.*

Er is een scène waarin de jager zegt dat hij wilde zwijnen afschiet en het vlees daarvan opvoert aan de soortgenoten. Voor hem is dat een experiment, hij wil wel eens weten of het iets uitmaakt of die zwijnen hun geliefde of hun gehate soortgenoten opvreten. Hij ontdekt dan dat dat niets uitmaakt. Ook in zijn verhouding tot zijn eigen vrouw zegt die jager: we haten elkaar al heel lang, maar toch zijn we al heel lang aan elkaar gebonden. Op een bijna dierlijke wijze. Niet verbonden, maar gebonden. In het boek wordt op die manier duidelijk hoe dicht liefde en haat tegen elkaar aan kunnen liggen - ook al zie je dat dat, zo onverpakt uitgedrukt, onmiddellijk een cliché oplevert. Niet alleen op psychologisch niveau maar ook thematisch, want dan heb je het over Eros en Thanatos.

Waarbij Eros een nogal ondergeschikte rol speelt.

Daarvan is eigenlijk pas aan het eind van het boek sprake, in de allerlaatste regel. Dan verschijnt de vrouw ten tonele en steekt met enige aarzeling haar hand op naar de verteller, de restauranthouder, die zich inmiddels een half delirium gedronken heeft.

En die op het punt staat haar dood te schieten.

Nou... dat is een verhaaltruc. Omdat de lezer weet dat de jager eerder in het verhaal zijn vrouw heeft doodgeschoten, denkt hij dat de restauranthouder zijn vrouw nu ook gaat doodschieten. Maar die heeft tegen die tijd zijn kruit allang verschoten.

Welk inzicht heeft die restauranthouder bereikt?

Die is tot het inzicht gekomen dat de weg van de jager, die hij lange tijd als voorbeeld heeft gezien, leidt tot een toestand van cynisme waarin het allemaal niets meer uitmaakt en waarvoor de drank nog de enige uitweg is. Maar hij komt op het nippertje tot het inzicht dat je ondanks alles moet proberen je lot in eigen hand te nemen.

Toch keert alles zich tegen hem, want ten slotte houdt hij niets meer over van zijn eens zo bloeiende leven.

Zo hoort het volgens mij ook.

Aha, hebben we daar de moraal van het verhaal?

Het verhaal heeft eigenlijk wel een moraal, ja.

'Pas op dat je jacht niet ten koste van jezelf gaat'?

Ja, misschien wel. Maar kom alsjeblieft niet tot die conclusie nadat je het boek gelezen hebt, zo heb ik het in ieder geval niet bedoeld. Die moraal speelt op de achtergrond wel degelijk mee, maar als je aan het eind het boek dichtslaat en zegt: zo, nou zie je maar wat ervan komt als je blind je ambities achterna rent, dan heb je het verhaal toch op een wat beperkte manier gelezen.

Die vernietiging als eindpunt van een speurtocht vindt in alledrie je boeken plaats. Druk je daarmee iets uit over de nutteloosheid van het streven naar macht? Zegt het iets over jouw pessimisme ten aanzien van het streven van de mens?

Ik ben geen pessimist, hoor. Ik geloof in het zegevieren van het intellect. Het verstand is een instrumentarium om de wereld in de hand te houden. Het verstand is de enige manier om een interpretatie te geven van de werkelijkheid. En als we hier dan toch gaan zitten filosoferen: het leven kan volgens mij vergeleken worden met een mijnenveld. Bij iedere stap die je zet moet je ontzettend oppassen. Sommige mensen verliezen een been, om je heen zie je anderen de lucht invliegen. Maar als je iedere stap die je zet goed overdenkt, als je maar vaak genoeg achterom kijkt, goed nadenkt en relativeert, analyseert en nuanceert, dan kun je er toch goed doorheen komen.

> *'Ik geloof in het zegevieren van het intellect. Het verstand is de enige manier om een interpretatie te geven van de werkelijkheid.'*

Dat geldt misschien voor het individu. Maar in een gemeenschap, van welke omvang dan ook, gaat het er toch niet zo verstandelijk aan toe?

Het lot van de wereld, ja, daar ben ik inderdaad wel pessimistisch over. Ik kan dan ook alleen maar namens mijzelf spreken.

Gijs IJlander, *Zwartwild* Uitgeverij Veen, 1992. *f* 27,90

Gijs IJlander
Duivelseieren

Ze liep met hem mee naar buiten. Hij met zijn Samsonite aan zijn linkerhand, de Burberry los over de onderarm, rechts de autosleutels. Zij een paar passen erachter, in blauwe badjas, haar blote voeten in slippers. Hij deed het portier open, legde de spullen op de passagiersstoel, schoof het dakluik open en stak de sleutel in het contact, alles in één vloeiende, geroutineerde beweging. Hij bood zijn linkerwang aan, zij boog zich in de deuropening om hem te kussen; de aftershavelucht - nee, de geur die in de auto hing kende ze niet, een vreemd, scherp parfum.

'Bel je nog?'

'Ik beloof niets.'

'Dag.'

'Dag.'

De hoge achterkant van de Audi, donkerblauw, het felle rood van de remlichten, de oranje richtingaanwijzer. Ze kon de auto nog een tijdje volgen, rechtsaf over de rechte populierenweg in de richting van het dorp.

Een stille nazomerdag, onbewolkt, grondnevel over de weilanden, een lichte geur al van herfst. Ze sloeg haar armen kruislings om haar schouders, ze huiverde. Toen de auto uit het zicht verdwenen was, keerde ze zich om. Wat rook het vreemd: alsof er een dood dier onder de heg lag.

Bij het aanrecht schonk ze koffie in. Ze kon zich niet herinneren waar hij naartoe moest. Dortmund? Düsseldorf? Keulen? Ergens in Duitsland, dat wel. Een conferentie, een presentatie, een seminar, zoiets. Wat maakte het uit: ze wist dat hij loog.

Ze staarde door het keukenraam naar buiten. Wat was het stil ineens. Niet de stilte waarin alles uitademt, ook niet de stilte voorafgaand aan geluid. Deze stilte zou niet meer overgaan. Ze stond op en ging naar boven om te douchen, ze deed het raam van de badkamer open. Dat suizen...

De hele dag bracht Karin door in het atelier, het schilderij moest af. Een zwart dashboard met felle waarschuwingslichten, de grijze bekledingsstof - visgraatmotief -, het andere grijs van zijn maatpak, de schouder linksonder in beeld. Door de voorruit: voorbij het blauw van de motorkap het wazig groene landschap.

Aan het eind van de dag liep ze te vloeken. Het perspectief klopte niet, bovendien lag het er zo dik bovenop allemaal, de ironie, het commentaar. Met een paletmes schraapte ze de verf van het doek.

'Godverdomme!'

Aan de keukentafel dronk ze een glas whisky en wachtte tot het donker werd. En nog een glas. En nóg een.

's Nachts moest ze de geboorte weer doormaken. Tussen haar benen door zag ze wat er uit haar buik werd getrokken: een bewegend stuk van haar ingewanden, paars en rood, met gelig vet, het zwart van darmpek. Alles kleverig, het bed drijfnat. Het geluid van de schaar door de navelstreng, het gordijn dat werd dichtgeschoven. 'Het kind is niet goed.' Alles nat. Ze lag te schokken op het bed.

Klappertandend ging ze naar de badkamer, ze moest verschrikkelijk pissen. ‘Hydrocephalus’, ‘spina bifida’, alles wist ze ervan af, inmiddels. 's Morgens was het al dood.

Ze pakte een handdoek en wreef zich droog. Daarna droge lakens op bed. Wat haar getroffen had was de afstandelijke, zakelijke houding van Hans. ‘We proberen het gewoon nog een keer.’ Eerst een korte vakantiereis naar Italië. Zo zonnig.

Een paar dagen later werd de stilte in het huis verbroken door het schelle gerinkel van de telefoon. Ze moest zich aan de tafel vasthouden van schrik, ze kon geen woord uitbrengen.

‘Hallo?’ hoorde ze. ‘Hallo? Hans?’

Een vrouwenstem die ze niet kon thuisbrengen. ‘Hans, waarom zeg je niets?’

Ze legde de hoorn terug. Handenwrijvend stond ze bij het raam. Ze liep naar boven, naar het atelier, naar de slaapkamer aan de voorkant, er moest iets veranderen, de inrichting van de woonkamer moest anders, ze verschoof de meubels in de voorkamer beneden, ten slotte zette zij ze weer terug. Kon ze maar schreeuwen!

Ze douchte zich voor de zoveelste keer, ze droogde zich nauwkeurig af en deed schone kleren aan. Een spijkerbroek, een wijde Noorse trui, rubberlaarzen en een regenjas. Ze reed de Fiat naar buiten, ze sloot de deuren van het huis en de garage af en vertrok. Plotseling had ze geen zin meer nog langer af te wachten.

De ruitewisser knerpte over het glas, er was te weinig regen om hem soepel heen en weer te laten gaan. Ze zette de radio aan.

'I can get no... Oh no, no, no...'

In het dorp tankte ze benzine en sprak enkele woorden met de garagehouder, haar eerste woorden sinds dagen. Het jaargetijde. Op de snelweg reed ze voluit: honderveertig, hondervijftig, bijna honderdzestig soms. Wat een sensatie, dat geloei van de motor!

Toen ze in de stad parkeerde had ze het gevoel dat ze ternauwernood aan iets ontsnapt was, opgelucht haalde ze adem. Met haar kraag omhoog en haar handen in haar zakken begaf ze zich onder de mensen. Winkels kijken! Eerst naar de bank, natuurlijk.

Ze kocht:

1 luxe ondergoed bij de Bijenkorf
2 sokken en wijn bij de HEMA
3 een stuk Griekse kaas bij Noack (*f* 7,85)
4 bij Spek een fles Glen Talloch
5 papier en verf en een aquareldoos van *f* 65,- (Veth, Beekstraat)
6 bijzondere gympen bij Sacha (afgeprijsd, creditcard)

Deze artikelen kocht ze na uitgebreid te hebben rondgekeken en na veel heen en weergeloop. Ze lunchte in een espressobar, omgeven door plastic tassen; de aankopen gaven haar een triomfantelijk gevoel. Ze stak een sigaret op. Straks moest alles nog naar de auto.

Uitkijkend over de winkelstraat nam ze de voorbijgangers goed in zich op: de meesten leken haar ongevaarlijk, ze zou ze wel aankunnen, nu. Bij sommigen stelde zij zich voor wat ze zou doen als ze in de nacht bij haar voor de deur zouden staan. Omlopen via de zijdeur van de garage, ze vanuit het donker benaderen en direct een bijl in de schedel planten, dat leek haar het beste. Alles geruisloos. De bijl uit de garage. Klootzakken.

Toen ze een groepje gehandicapten in elektrische rolstoelen voorbij zag komen, riep ze haar gedachten abrupt een halt toe.

Karin met al haar boodschappen, die natuurlijk ook nog haar autosleutels op de grond liet vallen!

Op de terugweg parkeerde ze bij een uitspanning aan de rand van het bos. Het was droog nu, de zon was doorgebroken, het bos was op z'n mooist: de lichtbundels die door de kruinen van de bomen schoten, het geel en rood van de eerste herfstbladeren, het verzadigde groen, dat nevelige, zachte licht! Het leek haar goed om na de onderdompeling in de stad even tot zichzelf te komen. Met diepe teugen zoog ze de boslucht op, de geur van vochtige humus. De bodem veerde onder haar voeten. Ze schudde haar haar naar achteren, met opgeheven gezicht liep ze tussen de bomen. Ze hoorde het tikken van druppels op bladeren, het ratelen van een specht in de verte.

Ze dacht aan de aquareldoos die ze zichzelf cadeau had gedaan. De weergave van licht was vooral een kwestie van weglaten, het aangeven van schaduwen, meer niet...

Ze bukte zich bij een zwavelzwam, oranjegeel als een dooier, tikte tegen de rand, brak er een stuk vanaf. Even verder leek een handvol witte eieren op de grond te zijn uitgestrooid, verderop nóg meer: onvolgroeide paddestoelen, eetbaar misschien, en als ze giftig waren, wat dan nog? Ze plukte er een, trok de dunne draadjes stuk die hem met de aarde verbonden, kneep erin, hield hem vlak voor haar gezicht. Die geur van rotting, van vruchtbaarheid, die geur van dood en vruchtbaarheid... Ze nam het ei in haar mond.

‘Die geur van rotting, van vruchtbaarheid, die geur van dood en vruchtbaarheid... Ze nam het ei in haar mond.’

Ze liep terug naar de auto om een plastic tasje te halen en plukte er nog een tiental, het lukte haar ook om een zwavelgele zwam grotendeels intact los te trekken, ze keek uit naar nog meer paddestoelen.

Net toen ze uitstapte om de garagedeur open te doen hoorde ze in de gang de telefoon rinkelen. Haastig wurmde ze de sleutel in de voordeur, maar binnen was het alweer stil. Voor de zekerheid nam ze de hoorn nog even op. Te laat. Ze zette de auto in de garage en bracht alle aankopen naar binnen, een keukentafel vol. Ze gooide haar jas op een stoel, schopte haar laarzen uit en schonk zichzelf een whisky in. Dat had ze wel verdiend. Eerst een whisky, dan opruimen, douchen, iets eten.

De paddestoelen lagen op het aanrecht, daarnaast de paddestoelengids. 'Laetiporus sulphureus', las Karin, de zwavelgele. De aardappelbovist (scleroderma citrinum); de Bittere Boleet (Tylopilus felleus), of was dat gewoon Eekhoorntjesbrood (Boletus edulis)? De witte eieren waren niet direct thuis te brengen: er is meer dan één paddestoelensoort waarvan het vroegste stadium bestaat uit een wit bolletje op de grond. Ze pakte een scherp vleesmes en sneed er een in de lengte door. Ze nam nog een slokje whisky, ze deed het licht in de keuken aan.

Kijk, zo kwamen we tenminste verder. Nu het ei geopend was viel er iets meer over te zeggen. Het was geen bovist, geen boleet, geen amaniet, waarschijnlijk was het een duivelsei, de vroegste verschijningsvorm van de stinkzwam (Phallus impudicus). Inderdaad, dat langwerpige, groenige lichaampje dat in het ei schuilging... Later zou het zich strekken, door het ei naar buiten breken en zich ontwikkelen tot een forse stengel. Ze hield de paddestoel bij haar neus: een gronderige, geheimzinnige lucht, stinken kon je het niet noemen, maar van een erectie was dan ook nog geen sprake.

Ze pakte de groenteplank en sneed een aantal paddestoelen voorzichtig in de lengte door. Behalve gave exemplaren van elke soort legde ze ook doorgesneden paddestoelen op een aardewerken schaal, blauw geglazuurd. Bodemvruchten in wit, geel, bruin, oker, olijfgroen, groenig wit, roodbruin, oranje. Eigenlijk was een paddestoel geen vrucht, las ze, maar een bloem. Ze stak een sigaret op, liep om de schaal heen en bekeek hem van alle kanten.

Buiten was het inmiddels donker. Iemand die door het donker liep zou haar van ver kunnen zien, zo in de verlichte keuken, al van kilometers afstand moest het verlichte raam te zien zijn. Ze trok het rolgordijn naar beneden. De bijl in de garage, waar lag die precies, blindelings moest ze hem kunnen pakken. Natuurlijk waren er ook nog de vleesmessen.

In het atelier was het behaaglijk warm, ze had expres de verwarming hoog gezet. De passpiegel uit de slaapkamer stond schuin vóór haar, ze kon zichzelf over de volle lengte zien. De aquareldoos lag geopend op tafel - al die kleurige blokjes! - daarnaast water, penselen, het prijzige aquarelpapier, een paar oude lappen.

Ze deed haar badjas uit en nam plaats op de stoel tegenover de spiegel. Ze pakte de schaal met paddestoelen van de tafel en omvatte hem met haar linkerarm, met haar rechterhand kon ze bij de kleine veldezel die ze naast de spiegel had opgesteld. Ja, alles stond op de goede plaats, het moest mogelijk zijn zo te werken, ook de belichting was goed.

Haar linkerborst die half schuilging achter een groot stuk zwavelgeel. Ze probeerde een paar verschillende posities uit: de schaal hoog opgeheven of juist laag, zodat je meer bovenop de paddestoelen keek. Met holle rug en half van opzij, of frontaal, compromisloos. Hoe moest ze kijken... De paddestoelen, de borsten.

Ze ging aan het werk en ze had het gevoel dat de lichtkring waarin ze werkte omgeven was door een onmetelijke duisternis. Het ruisen van de gloeidraad in de lamp maakte de stilte hoorbaar, de kleine geluidjes van het penseel. Ze zette een paar lijnen op. ‘Zelfportret met paddestoelen’: de paddestoelen links, de rechterhand liggend in haar schoot. Het opbrengen van de kleuren: uiterst licht, bijna alleen water hier en daar. Nu en dan viel een druppel koud water op haar bovenbeen.

In hoeverre, vroeg zij zich af, was de vrouw in de spiegel zichzelf kwijtgeraakt in de stille duisternis achter haar...

Als ze aan Hans dacht verbood ze zichzelf het woord ‘relatie’ te gebruiken. Ze verbood zichzelf te denken en werkte gedachteloos.

Het werd veel te nat allemaal, al gauw viel er niets meer mee te beginnen, ze moest nieuw papier nemen. Daarna nóg eens nieuw papier. Een slok whisky tussendoor. Even staan, even lopen. Opnieuw.

Ze wist niet meer hoe lang ze al bezig was, hoelang ze al alleen was - ze wist het niet meer. Wanneer had Hans gezegd dat hij thuis zou komen? Misschien straks wel, in de nacht.

Ze liet haar rechterhand zakken, ze liet het penseel op de grond vallen. Ze keek zichzelf aan, zoals ze daar zat: springerig haar rond haar hoofd, een intense blik, als van een opgejaagd dier. De schaal met paddestoelen was haar buit die ze nooit zou prijsgeven, die ze tot het uiterste zou verdedigen, beschermen met haar lijf. Ze keek in de spiegel, ze legde haar hand tussen haar dijen en ging met een vinger bij zichzelf naar binnen, zo diep ze kon. Ze hield haar adem in, ze trok haar buik naar binnen.

's Morgens schrok ze wakker van de telefoon, ze schoot overeind, rende naar beneden en stortte zich op het toestel in de gang. ‘Hallo,’ probeerde ze uit te brengen. Een hees keelgeluid.

‘Hans, met Mirjam. Zeg, nog even over dat etentje van vanavond...’

Karin schraapte haar keel, ze hield de hoorn een stukje van zich af.

‘Hans? Hans? ...niet zo flauw. Ik weet... luisteren. Hans?’

Even stond ze roerloos, toen rukte ze het telefoonkastje omver, het toestel kletterde op de grond, ze gaf het nog een trap na, zodat het tegen de voordeur vloog.

‘Kutwijf!’

Dat kutwijf! Wat moest ze van hem! Dat kutwijf! Die klootzak! Doodvallen konden ze! Ze moesten dood!

‘Schoften!’

Het duurde een tijdje voordat ze de afschuwelijke stank opmerkte, die doordringende kadaverlucht. Voorzichtig deed ze de buitendeur open, misschien lag er een dood dier, een lijk, voor de deur. Zonder kleren ging ze naar buiten, ze keek onder de heg, ze hurkte op het pad langs het huis. Geen dode vogel, geen dode kat. Ze huiverde, de donshaartjes op haar huid stonden rechtop.

Binnen was de lucht sterker. Snuivend liep ze van het ene vertrek naar het andere. De kelder? De garage misschien? De bijl stond tegen de muur, ze pakte hem even op en zette hem weer terug.

Daarna weer naar binnen, naar boven. In het bed zou ze zich kunnen verbergen, de dekens over zich heentrekken tegen de lijkenlucht. Op de overloop was de stank het ergst; in het voorbijgaan deed ze de deur van het atelier open. Direct voelde ze zich omgeven door een klamme, warme lucht. De zon stond op de grote dakramen, ze was vergeten de verwarming lager te zetten. Er gonsden vliegen door het vertrek, de stank was bijna tastbaar.

Op de tafel, bij de spiegel en de ezel, lag alles zoals ze het vannacht achtergelaten had, ze was uitgeput naar bed gegaan. De oude lappen, de aquareldoos, de penselen, de kan met troebel water. Daarnaast de schaal met paddestoelen.

Ze kwam naderbij en zag dat enkele van de duivelseieren waren opengebarsten, bleke stengels met eikelvormige top staken naar buiten, de doorgesneden eieren waren uitgegroeid tot verminkte kromme penissen. Vliegen cirkelden rond de schaal, streken neer op de glibberige eikels en deden zich tegoed aan olijfgroen slijm. Met

haar hand voor haar mond liep ze op de tafel toe. Ze pakte de schaal, sloeg haar linkerarm eromheen, ging op de stoel voor de spiegel zitten. De vliegen zwermden om haar heen en kropen over haar borsten, ze voelde het paddestoelenvocht tegen haar huid. Roerloos zat zij daar en bestudeerde haar spiegelbeeld: haar linkerarm om de schaal, haar rechterhand in haar schoot, de schaal iets naar beneden, zodat je de fallussen goed kon zien.

Ze hoorde de auto het pad oprijden, het slaan van het portier, het slot van de achterklep.

Henk Hopman
Machines

Acht jaar geleden speelde Erik, een onopvallende student medicijnen, de hoofdrol in een gruwelijk voorval. Twee betrokkenen zijn er lange tijd in geslaagd te doen alsof er niets gebeurd is. Maar nu Jochem de dagboekfragmenten van Erik ontdekt heeft, kan hij zich niet langer onttrekken aan het verleden; ook Marga weet nu dat ze verplicht is zich te verdiepen in de werkelijkheid van een vogelverschrikker. Een tip van de sluier wordt alvast opgelicht. De roman doet binnenkort de rest.

Het zou zo moeten zijn: elke dag dring je een stukje dieper binnen in de toekomst. 's Avonds kijk je om en stel je tevreden vast dat het verleden verder achter je ligt. Uiteindelijk zal het uit het zicht verdwijnen.

Maar zo is het niet.

Elke dag wordt het verleden groter. Het trekt aan mijn been, als een kogel aan een ketting, als een sneeuwbal die gaandeweg steeds meer tijd verzamelt.

Dat dit zo is, komt door Jochem.

Hoe vaak zie ik Jochem? Hooguit vier of vijf keer per jaar, waarvan minstens drie keer toevallig, bijvoorbeeld in een winkelstraat. En telkens begint hij over Erik. Nooit vraagt hij hoe het met mij gaat, nooit vertelt hij hoe het met hem gaat. Eerst Erik, zelfs nu nog, na acht jaar. Eerlijk gezegd hangt dit me een beetje de keel uit, maar toch probeer ik steeds naar hem te luisteren en hem van repliek te dienen, omdat hij zich eens heeft laten ontvallen dat ik de enige ben met wie hij over Erik kan praten. Ik voel me hierdoor eerder bezwaard dan gevleid, vooral als ik met een tas vol boodschappen sta.

Zeker vier maanden was ik hem niet meer tegen het lijf gelopen, toen hij me opbelde. ‘Marga, ik heb goed nieuws!’ riep hij door de telefoon. Dat verbaasde me, want Jochem is voor mij door de jaren heen synoniem geworden met slecht nieuws. Hij wilde, zei hij, met mij een afspraak maken om mij iets heel belangrijks te overhandigen; of we elkaar rond het middaguur in ‘het café van vroeger’ konden ontmoeten; dat hij voor ‘het café van vroeger’ als plaats van rendez-vous had gekozen om de overdracht wat meer ‘cachet’ te geven. Het klonk allemaal zo warrig dat ik, hoewel ik eigenlijk de badkamer een grote beurt had willen geven, besloot om toch maar even te gaan kijken wat er aan de hand was.

Uiteraard ging het weer over Erik. Slecht nieuws, ik had het kunnen weten. Jochem gedroeg zich chaotisch, wat hij altijd doet als ik in de buurt ben. Hoe dat komt weet ik niet, schijnbaar doe ik iets wat hem van zijn stuk brengt. Omgekeerd heeft hij er geen idee van hoezeer hij mij steeds van mijn stuk brengt met zijn eeuwige gepraat over Erik. Ik had de deur van ‘het café van vroeger’ nog niet achter me gesloten, of ik voelde me al moe en verveeld. Lang ben ik dan ook niet gebleven.

Toen ik thuiskwam vond ik een envelop in de kinderwagen. Ik moest me inspannen om me te herinneren dat Jochem die erin had gelegd; ik had zo'n haast gehad om bij hem weg te komen dat ik onbewust het dagboek van Erik op de koop had toegenomen. (Hoe komt Jochem eigenlijk aan dit dagboek? Dat heeft hij me bij mijn weten niet verteld.)

Ik nam een sherry en wenste Jochem dood.

Ik nam nog een sherry en besloot hem eerst op te bellen. Pia nam de telefoon aan.
‘Hallo, Marga,’ zei ze. Ze klonk vriendelijk, maar Pia klinkt altijd vriendelijk, dus dat zegt niets.
‘Kan ik Jochem even spreken?’ vroeg ik.
‘Jochem?’ Nu klonk ze verbaasd, alsof ik naar een wildvreemde had geïnformeerd.
‘Jochem, ja. Is hij thuis?’
‘Wacht, een moment.’
Het werd stil.
‘Ben je er nog?’ vroeg ze even later.
‘Ja. Is Jochem thuis?’
‘Hij zit naast me te gebaren dat hij er niet is.’ Op de achtergrond hoorde ik hem vloeken. Vervolgens, na enkele stommelende geluiden van een worsteling, werd de verbinding verbroken.

Vooralsnog vind ik meer vragen dan antwoorden. Waarom heeft Erik alles opgeschreven? Had hij iemand voor ogen, aan wie hij schreef? Als pril bakvisje van dertien jaar was ik de lezeres van mijn eigen dagboekje. Ik had ontdekt dat ik oordelen over de wereld had, en die oordelen schreef ik op om ze onder woorden te brengen. Alles was keimooi, keilelijk, keigoed, keislecht, keigaaf, keistom. Alles was kei-iets. Maar de wereld zelf beschreef ik niet, want die was oud en onveranderlijk. Ik was jong en ik veranderde met de dag. Ik kreeg borsten, ik werd ongesteld; ik wist niet wat me allemaal overkwam. In mijn stormachtige leventje was geen plaats voor de wereld. En toen de storm eenmaal ging liggen had ik mezelf en, en passant, de wereld min of meer in kaart ge- bracht, voldoende om me te oriënteren. Dan houd je ook op met het schrijven van dagboeken.

Erik schreef nog steeds. Of weer opnieuw, dat weet ik niet. Wat moest hij, als negentien- of twintigjarige, nog onder woorden brengen? Niet zichzelf - die tijd was voorbij, of zou dat moeten zijn. Niet de wereld - die draait en blijft draaien, of je haar nu onder woorden brengt of niet. Maar wat dan wel?

Ik heb hier geen antwoord op.

Misschien had Erik een onbekende wereld in zichzelf, zo'n wereld met veel witte plekken op de landkaart. In zo'n wereld ben je een ontdekkingsreiziger die overal als eerste komt en alles wat hij ziet tot in details moet beschrijven, om het vast te leggen, begrijpelijk te maken - voor jezelf, voor het nageslacht, voor de thuisblijvers, voor wie dan ook. Ik probeer te begrijpen waarom hij schreef, en waarom hij zo afstandelijk sprak over iets waar hij zelf middenin zat.

In mijn eerste jaar aan de universiteit ging ik nagenoeg elk weekend naar mijn moeder. Mijn nieuwe levenspad lag uitgestippeld, maar toch had ik de behoefte om haar elke week even naar de bekende weg te vragen. Dat gaf me een veilig gevoel. En als ik voor de zoveelste keer naar een andere, betere kamer verhuisde, stond mijn vader trouw op de stoep, met de aanhanger achter de auto en de gereedschapskist in de hand.

Bij Erik was het allemaal anders.

*

‘Sinds de dood van papa is mijn moeder lijdende aan paroxismale huilbuien. Het is zaterdagmorgen, mijn eerste weekend thuis. Zij zit in haar vaste fauteuil, door de jarenlange druk een afgietsel van haar lichaam geworden, en snikt: ‘Is het toch niet verschrikkelijk?’

Ik antwoord niet; ik heb het vocht al ontmaskerd als krokodilletranen, die beter besteed zijn aan de dames van haar bijbelpraatgroep.

‘Dat je vader dit niet meer mag meemaken. Hij heeft altijd zo vurig gewenst dat jij eens de praktijk van hem zou overnemen.’

Ik roer in mijn thee en volg een bladsnippertje op zijn afdaling in de maalstroom. Alles hier verveelt me, ergert me, maakt me broeierig furieus zodra ik mijn aandacht in dit huis toelaat. Mijn aandacht is nog in de trein; gisteravond, op weg naar hier, raasde ik langs mijn nieuwe kamer. Ik keek naar de bloemen in de tuin, probeerde in het voorbijgaan een glimp van mijn interieur op te vangen en meende toen heel even, in een flits, mezelf te zien zitten, als een beverige grijsaard, als een verdorde potplant op de vensterbank.

Dit huis... hier klopt van alles niet. Voor het raam hangt een vogelkooitje waarin een Japanse nachtegaal monter van het ene stokje op het andere hipt. Onderwijl kwettert hij er vrolijk op los. Monter hippen... Vrolijk kwetteren... Wat zijn dat voor misplaatste gedragingen wanneer je de hele dag bij mijn moeder in een kooitje moet doorbrengen?

‘Is dat niet de weduwe Jaspers?’ vraagt mijn moeder door haar tranen heen. ‘Kijk jij eens. Ik heb mijn bril niet op.’

Plichtmatig werp ik een blik door het raam naar buiten, waar een magere vrouw voorbijloopt. ‘Ja.’

‘Vind jij ook niet dat zij er slecht uitziet?’

‘Niet slechter dan anders.’

‘Zou ze wat onder de leden hebben? Dat moet jij nu weten. Jij studeert voor dokter.’

Ik weet alleen dat de aarde 4,5 miljard jaar oud is, want mijn studie begint bij het prille begin.

‘Een gebroken hart?’ suggereer ik.

Mijn moeder droogt haar tranen en veegt haar bril schoon. De voorstelling is voorbij. Nu kan zij haar Wedgwood weer ter hand nemen.

‘Zie je dat meisje eigenlijk nog wel eens?’ vraagt ze dan.

‘Welk meisje?’

‘Die ene. Hoe heet ze nou ook al weer?’

‘Nee, die zie ik nooit.’

‘Nou zeg, ik vraag het maar uit belangstelling, hoor.’

Belangstelling... Mijn moeder heeft enkel belangstelling voor seks, meer exact: voor het voorkómen ervan. Seks is voor haar een aberratie die zo ver mogelijk weggedrukt moet worden, zoals het accent in het werkwoord ‘vóó;rkomen’. Toen papa na zijn eerste hartinfarct uit het ziekenhuis werd ontslagen, kon zij niet aanwezig zijn om hem te verwelkmen. Zij was verhinderd, zij moest zich van hogere plichten kwijten. Zij moest met de bijbelpraatgroep onder leiding van de pastoor een ferm protest houden tegen het oprukkende zedenverval. Zij moest protesteren voor de deur van het filmzaaltje, omdat daar door middel van foto's een Tiroler sekskomedie voor de volgende week werd aangekondigd. Afgeplakte foto's nog wel; ik heb ze bestudeerd en niet één over het hoofd geziene tepel kunnen ontdekken. Terwijl mijn moeder met de auto de spandoeken naar de plek des onheus vervoerde, moest ik papa met een taxi ophalen.

Ze tikt een druppel van haar lepeltje af op de smetteloze rand van haar Wedgwood. ‘Heb je de lakens niet meegenomen?’ vraagt ze, uit belangstelling.

‘Nee.’

‘Het bed moet toch verschoond?’

‘Toch niet na één week al.’

‘Volgende keer dan?’

‘Ik zal eens kijken.’

‘Nee, je moet het beloven. Beloof je het?’

‘Jaja.’

‘Gelukkig. Zeg nu zelf: het bed moet toch verschoond?’

Ik knijp met al mijn kracht in het oor van mijn kopje. Met een droge knap breekt het af.

‘O, kijk nou eens,’ zeg ik, het oor omhoog houdend.

‘Hè, Erik toch.’

‘Het liet zomaar los.’

‘Dat kopje is van mijn goede servies.’

*

Wat ik me uit mijn eigen eerste jaar herinner, zijn de vele, saaie practica. Ik sneed in haaien, padden, ratten, en vroeg me af: Waarom doe ik dit? Hoeveel haaien krijg ik later op mijn spreekuur?

Nu zit ik aan mijn keukentafel met een kind in de wieg en een hond in de mand. Beiden slapen. Want er is geen spreekuur. Ik ben moeder geworden. Mijn artsdiploma is opgeborgen in een map - waar ligt die map eigenlijk? - en mijn witte jas hangt in de kast, stethoscoop en reflexhamer nog in de zakken. Hoe heeft het zo ver met mij kunnen komen?

De practica, voor mij een bron van verveling, waren voor Erik een bron van nachtmerries. Onbeduidende voorvallen beleefde hij 's nachts opnieuw, maar dan op groteske wijze misvormd. Nachtmerries zijn deegachtige kneedsels, ineengeperste indrukken. Eriks buurman op de snijzaal was een zekere Joost, een jongen die ik niet ken. Het schijnt dat deze Joost aan de lopende band sigaretten van Erik bietste: ‘Joost

beschouwt mijn tabak als zijn tabak.' De hieruit voortvloeiende, nare droom: 'Joost rookte een sigaar, die ik pas na enige tijd herkende als mijn penis. Mijn schaamhaar zat als een borstelig ringbaardje rond zijn mond. Hij zoog en zoog, tot mijn eikel vuurrood was geworden. Toen tikte hij de as af. Mijn eikel viel in de asbak.'

Aan het einde van het practicum heeft Erik hetzelfde gedaan als ik: 'Ik heb de hersenen van de haai meegenomen naar mijn kamer.' Toen ik ermee thuiskwam, vroeg ik me af wat ik er eigenlijk mee moest en kon niets verzinnen. Ik gooide ze in de vuilnisbak. Erik bewaarde ze: 'Ze staan nu in een jampot met water op mijn bureau. Ik kijk ernaar met een vaag gevoel van ontroering. Het verbaast me dat dit onooglijke kwabbetje dat hele monster heeft kunnen besturen. Het moet een erg efficiënt wezen zijn geweest. Of een wonder der techniek.'

Terug naar een weekend bij moeder thuis:

*

'In de bijkeuken joelt de wasmachine. Het programma is aangeland bij het centrifugeren van lakens, die vooraf tegen de lichtbak zijn gehouden, en onderbroeken, die vooraf op sporen van vrouwelijke hormonen zijn onderzocht.

Vanuit de mal toont mijn moeder mij het Wedgwoodkopje, omzwachteld met elastiekjes.

'Het staat al drie dagen op de verwarming,' zegt ze. 'Denk je dat de lijm nu droog is?'

Ik denk niets. ‘Dan moet je op de tube kijken.’ ‘Hè, Erik, wat toon je toch weinig belangstelling. Dit kopje is van mijn goede servies.’

‘Zonde,’ beaam ik en klem mijn kaken opeen om een geeuw terug te dringen. ‘Zal ik de elastiekjes er eens afhalen?’

Ze drukt het kopje beschermend aan haar boezem. ‘Nee. Jij bent zo ruw.’

‘Dat oor kan niks hebben. Een fabrieksfout, lijkt me.’

‘Ik doe het zelf wel.’

Met de punt van haar tong tussen haar tanden schuift ze heel voorzichtig een elastiekje langs het kopje naar beneden. Ik wend walgend mijn blik van haar af en ga voor het raam staan. De nachtegaal kwettert schel in mijn oor. Buiten ligt de straat stil en leeg in de regen. Zelfs de weduwe Jaspers, die 4,5 miljard jaar oud is, waagt zich niet buiten.

‘Wat heb je deze week geleerd op de universiteit?’ vraagt mijn moeder.

‘Schelvispekel,’ zeg ik.

Ze kijkt fronsend op van haar werk.

‘Wat is dat?’ vraagt ze, belangstellend.

‘Een vis.’

‘Een vis? Zeker weer zo'n uitgestorven beest. Ik heb vanmorgen eens dat groene boek van jou doorgebladerd. Dat stond vol met uitgestorven beesten.’

MIJN boek!

‘Deze bestaat nog,’ zeg ik.

‘Moet je deze ook schoonmaken? Net als die haai?’

‘Ik maak geen vissen schoon, ik prepareer ze.’

‘Waarom? Je wordt toch arts?’

‘Dat hoort erbij. Het is onderdeel van het scheppingsverhaal.’ Om een preek te voorkomen, vermijd ik de evolutietheorie van de ketter Darwin, die brandt in de hel.

‘Vertellen ze van het scheppingsverhaal?’ vraagt ze gretig.

Tot mijn spijt zie ik dat ze glundert; het was niet mijn bedoeling om haar gelukkig te maken.

‘Kleine fragmenten maar.’

‘Het begin is er!’ roept ze opgetogen. ‘En kijk eens, Erik, het oor blijft nog steeds zitten!’

Als ze zich over het volgende elastiekje buigt, blaas ik in het vogelkooitje. Het gekwetter verstomt, de nachtegaal zet zich schrap tegen de wind; hij staat helemaal scheef op zijn stokje. Wanneer ik de windkracht geleidelijk aanwakker tot stormachtig, duikt hij in elkaar en zet al zijn veren uit.

‘Wat is er met die vogel aan de hand?’ vraag ik. ‘Moet je zien: hij zit zo dik.’

‘Och, hummel,’ zegt mijn moeder ontdaan als ze het bolletje veren ziet. ‘Wat doet Pietje raar. Is Pietje ziekjes?’

Ik moet weg, weg bij haar, weg bij haar Wedgwood, weg bij haar demente gewauwel. Ik heb besloten een pak zeeppoeder te kopen.

De discussie over de kip en het ei beperkt zich doorgaans tot de vraag welk van beide er het eerste was. Zo bekrompen denken filosofen. Filosofen zullen bijvoorbeeld zeggen: de Paashaas bestaat niet. En hieruit distilleren zij de conclusie dat de Paashaas *dus* bestaat. Immers, als de Paashaas niet bestond, zouden zij met de uitspraak ‘de Paashaas bestaat niet’ spreken over *niets*, terwijl zij toch over *iets*, namelijk de

Paashaas, spraken. Op soortgelijke wijze tonen zij het bestaan aan van de Kerstman, Sinterklaas en God.

De eigenlijke vraag bij het probleem van de kip en het ei moet zijn: welk van de twee is de werkelijke habitus van het leven, of de verschijningsvorm die het leven nastreeft? In andere woorden: is het ei er om de kip voort te brengen, of is de kip er om het ei voort te brengen?

Wij, machines met armen en benen, beschouwen onszelf en concluderen: wij zijn het doel. Het ei in ons, en ook het zaad, zijn slechts middelen om meer doelen te verwezenlijken. In dit licht valt anticonceptie, sterilisatie of castratie niet onder moord, het onklaar maken van een machine met armen en benen wel.

Wat nu als het ei het doel is? Het ei, een pakketje met het genoom, is het hoogst bereikbare; de machines met armen en benen zijn slechts dragers, werktuigen om het hoogste bereikbaar te maken. Zij worden bestuurd door onlust. Geconfronteerd met gevaar treedt een mechanisme in werking, dat angst heet. Angst doet de benen lopen naar plaatsen waar het genoom veilig is. Een tekort aan brandstof leidt tot honger of dorst. Deze onlust doet de armen handelingen verrichten om een goed functioneren van de benen te waarborgen. Alleen-zijn doet zich gevoelen als eenzaamheid. Eenzaamheid

houdt de machines zwervende, op zoek naar andere machines, die begeerte wekken. Sondes worden uitgeschoven, receptorkanalen geolied. Begeerte brengt pakketjes genoom bij elkaar.

Want het genoom moet zich vernieuwen, het genoom moet voortbestaan. De machines met armen en benen functioneren juist lang genoeg om *dat* mogelijk te maken. Daarna zijn zij overbodig. Binnen honderd jaar gaan zij teloor, en met hen hun individuele verworvenheden, herinneringen en gedachten, welke zij wanhopig trachten vast te leggen op kleitabletten die breken, perkament dat verrot, papier dat verbrandt.

Wat is moord? Een vrouw in de menopauze is, als een afgeworpen slangehuid, een holle eiloze schaal.'

*

Ik heb alle dagboekfragmenten, alle losse vellen, zo goed en zo kwaad als dat ging op chronologische volgorde gesorteerd. Voor zover ik het kan beoordelen, is het dagboek compleet, maar toch lijkt het alsof er een gat in de tijd bestaat. Dat is, volgens mij, slechts schijn. Veeleer is het zo dat Erik in betrekkelijk korte tijd in zichzelf ineenstortte. Ik weet niet goed hoe ik me een dergelijk proces bij een mens moet voorstellen; ik voor mij kan het niet anders aanschouwelijk maken dan door het te vergelijken met een synthetische blouse onder de strijkbout. Op een of andere manier bespeurt de blouse de nabijheid van de bout. Als het kledingstuk begint te bewegen - alsof het bezield raakt - is het te laat om de bout nog terug te trekken. Er is dan een onafwendbaar vernietigingsproces op gang gekomen: de blouse zoekt warmte, zij omarmt de bout, verschrompelt in de hitte, en trekt dóór de verschrompeling steeds nieuwe stukken naar de ondergang. In minder dan geen tijd is er van de hele blouse niets over dan een stinkend frommeltje.

Iets soortgelijks moet er met Erik zijn gebeurd. Ik stond erbij en keek ernaar, acht jaar geleden, en ik heb het niet gezien. Onbegrijpelijk eigenlijk, nu ik erover nadenk. Mogelijk komt dit doordat zijn uiterlijk, terwijl zijn innerlijk instortte, overeind bleef staan, als de holle schaal waarmee hijzelf vrouwen in de menopauze heeft vergeleken.

Alle mensen hebben een verleden dat als een kogel aan hun been hangt, denk ik wel eens. Erik was wat dat betreft geen uitzondering. 'Ik word achterna gezeten door een vuilniswagen; al mijn oude gedachten, die ik aan de kant heb gezet, worden erin verzameld,' schrijft hij ergens. Ik schat dat hij veertien of vijftien jaar was toen zijn vader aan een tweede hartinfarct overleed. De dood van zijn vader en de rol die zijn moeder hierbij heeft gespeeld, komen als stukken vuil bovendrijven.

*

'Het was een klein kamertje; proper, wit, stil. Papa lag vastgebonden met slangen en kabels op het bed. Eén slang kwam uit de muur en verdween in zijn neus, twee andere slangen liepen van op de kop hangende flessen naar de aders in zijn armen. Uit de flessen druppelden heldere vloeistoffen zijn lichaam binnen. Een vierde slang voerde van zijn blaas naar een plastic zak die onder het bed hing. De vloeistof die zich hierin verzamelde, was verre van helder: deze was roze en er zweefden glazige draden in rond. De kabels hechtten zich met zuignappen aan zijn borst en zonden

hun bevindingen naar een apparaat dat naast het bed stond. Ik dacht dat het apparaat de wacht hield, maar dat deed het niet. Of de inkomende berichten nu goed of slecht waren, het greep niet in. Het registreerde alleen. En wat het registreerde, liet het zien op een schermpje: een groen lichtpuntje liep van links naar rechts en tekende een grafiek. Pieken werden beloond met een piepje. Als het puntje rechts uit het beeld was gelopen, verscheen links een nieuw, dat precies hetzelfde deed. Aan de zijkant van het apparaat legde een pen de grafiekjes vast op een rol papier. Mooie grafiekjes, strakke grafiekjes.

Niettemin zag papa grauw. Na zijn eerste infarct had hij er ook slecht uitgezien. Maar niet grauw. Niet zo grauw. Hij hield zijn ogen gesloten, alsof hij al zijn aandacht nodig had om te ademen. Want hij ademde zwaar, ondanks de slang in zijn neus. Wat zag hij grauw. Wat kostte ademen hem veel moeite. Alleen al het openen van zijn ogen betekende een inspanning.

'Is je moeder er niet?' vroeg hij moeizaam.

Wat moest ik antwoorden? Er verborg zich

geen souffleur onder het bed om me de juiste tekst in te fluisteren. Moest ik liegen en zeggen dat ze er nu 'even' niet was maar 'zodadelijk' zou terugkomen? Of moest ik de waarheid vertellen? Dat mijn moeder bijbels moest inpakken voor Afrika, nota bene een heidens en ongeletterd continent? Wist papa hoe laat het was? Had hij nog het benul van de duur van een minuut? Of van de lengte van 'zodadelijk'? Ik vermoedde van niet en daarom koos ik voor de leugen.

Ook de verpleegster, die nieuwe flessen kwam ophangen, vroeg me: 'Is je moeder er niet, jongen?'

Nee, mijn moeder was er niet. Mijn moeder moest boekjes inpakken voor de negertjes. Maar dat kon ik natuurlijk niet zeggen. Wie liegt, eindigt in de hel; wie de waarheid spreekt, op de gang.

Ik antwoordde: 'Mijn moeder is even weg, ze komt zodadelijk weer terug.'

De verpleegster draalde aan het bed en bleef me hardnekkig aanstaren. Ik las haar gedachten. Ze wilde mij wegsturen. Voor mijn eigen bestwil, en zo. Ik wist dat de geringste fout me van papa zou scheiden. Het kwam erop aan koel te zijn, zakelijk, beheerst, volwassen. Mijn oog mocht niet tranen, mijn lip niet trillen, mijn masker niet afvallen.

'Ik blijf nog even bij mijn vader,' deelde ik haar mee met dertigjarige stem.

En zij ging.

Mijn moeder heeft haar eigen versie, waarin zij 'even' weg was om oom Ferrie te bellen. Maar haar versie laat veel onopgehelderd. Bijvoorbeeld, waarom ik later met één los kwartje op de gang stond en niet bij het personeel aan de balie een gulden durfde te wisselen. Eén kwartje moest helemaal tot oom Ferrie in Den Helder reiken. Mijn vinger trilde in de kiesschijf. Als ik nu een verkeerd nummer draaide, was alles verloren. De telefoon ging vier keer over. Toen werd ergens in Nederland een hoorn van een haak genomen.

'Ferdinand de Jager.'

De wereld viel van mijn schouders. 'Oom Ferrie, met Erik. Heeft mama je gebeld?'

'Nee.'

Hij zei nee. Omdat mijn moeder hem niet had gebeld. Omdat zij niet wilde dat hij wist dat zijn broer in een ziekenhuiskamertje lag te sterven. Zij haatte haar zwager omdat hij een zogenaamd bandeloos leven leidde. En ze haatte papa omdat hij zijn broer nooit tot haar orde had geroepen.

Ik ging weer bij papa zitten.

'Heb je oom Ferdinand gebeld?' vroeg hij.

'Ja.' Ik kon ja zeggen, het was waar.

'Komt hij?'

'Ja.' Weer kon ik ja zeggen. Oom Ferrie kwam. Hij had het gezegd, en dus kwam hij. Op dat moment raasde hij al met een vaart van 150 kilometer per uur door West-Friesland.

'Als hij maar op tijd is,' zei papa.

Hoezo op tijd? vroeg ik me af. Er was tijd genoeg. Het was alleen maar het apparaat dat kapot ging. Want ineens verschenen er op het scherm kronkellijntjes. De korte piepjes gingen over in een langgerekte fluittoon. Dat deed papa niet. Hoe kon hij dat doen? Het lag aan het apparaat. Er moest een contactje zijn losgeraakt, of een zekering doorgebrand. Niets aan de hand, alleen maar de techniek die faalde. Daar kwamen ze al binnengestormd, de technici in hun witte jassen. Ze doken op het apparaat. Een

van hen bracht mij naar buiten en plantte me in het dagverblijf. Ik moest even wachten, zei de man. Natuurlijk, ik wachtte wel even, ik wist heus wel dat de reparatie van een technisch hoogstaand apparaat een delicaat werkje was, waarbij de monteur rust en stilte nodig had; waarbij niemand hem op de vingers keek. Mijn medewerking werd beloond met een bekertje thee.

Kort daarna kwam oom Ferrie binnen. Ik legde hem uit dat we even in het dagverblijf moesten wachten tot ze het apparaat hadden gerepareerd. Want dat was stuk. Mijn oom liep naar de balie om te informeren naar de voortgang van de reparatie. Toen kwam hij naast mij zitten en stak zwijgend een sigaret op. Hij rookte hem helemaal op zonder een woord te zeggen.

Ik vroeg: ‘Kunnen ze niet beter een ander apparaat laten komen en dit naar de fabriek terugsturen?’

Hij keek me lang aan, maar sprak nog steeds niet.’

De vogelverschrikker verschijnt in september 1992 bij uitgeverij BZZTôH.

Daan Cartens
Liefde, wees niet, maar vlucht

Mijn bruidsboeket ligt op zijn nachtkastje. Hij heeft er zelf een foto van Pedro voorgezet, van mij had dat niet gehoeven. Het was een prachtig boeket. Rood, roze en in het hart paars en wit. Mijn moeder zei dat je aan de kleuren van een bruidsboeket de hartstocht van een man kon afmeten. Pedro deugde, vond zij. Rood was altijd goed, dat hield mij eronder en voorkwam verveling; roze was een aardigheidje, voor haar was een andere kleur ook goed geweest. Paars en wit, dat was pas echt origineel en zoveel tinten, nee, zuinig was die man van mij beslist niet. Als dat maar goed zou gaan.

Na de hoogtijdag legde ik het boeket in de onderste lade van mijn linnenkast, het geschenk van mijn schoonouders. Soms, als Pedro niet thuis was gekomen, schoof ik de lade open en streek met mijn vingers over de steeds droger wordende blaadjes. Het leek alsof de kleuren eruit vielen, maar dat vond ik juist mooi. Bij onze eerste verhuizing verdween mijn boeket in een doos. Jarenlang dacht ik er geen moment aan, ik was weer les gaan geven, onderwijzeres op een dorpsschool, want Pedro, nee, zuinig was die man van mij beslist niet. Twaalf jaar heb ik in de derde klas gestaan en toen wilde ik zelf zo'n knulletje van tien. Ik was net op tijd.

Een maand voordat Juan werd geboren, stierf Pedro. Hij was uitgeteerd, vel over been, behalve zijn buik, die was opgeblazen als een kermisballon. Te veel rode wijn, te veel brandy op alle uren van de dag. Het was bepaald een onwaardig gezicht, dat naakte lijk van hem in ons ledikant. Een harde, bijna korrelige huid, die idiote buik, grijze borstharen en een veel te groot geslachtsdeel, dat noch stijf, noch slap was. De Habsburgers hielden toch van mismaakte mensen die voor vermaak moesten zorgen? Pedro had daar het zakcentje dat ik nu had moeten verdienen, zeker gekregen. Onze koning staat op postzegels en aan zijn hof werken ambtenaren. Ik moet niet verwijlen in andere tijden. Hoewel. Zo hard, grof en tanig als Pedro was, zo fijn is zijn nageslacht. Als baby, natuurlijk als de bewonderde baby van de schooljuf, die wel weduwe was, maar toch heel vrolijk, nog steeds. Als de zon op zijn gezicht schijnt, is het net alsof er een onaanraakbare laag stofgoud op zijn voorhoofd en wangen, op zijn kin ligt. Mijn engel, mijn zoon.

Ik hoor haar wel, ze kan heel stil de deur opendoen, maar stil kijken, dát kan ze niet. Ik voel haar blikken over mijn hoofd en lichaam glijden, daar, welk plekje vindt zij het mooist, ze kan maar niet kiezen en behaaglijk draai ik mijn hoofd naar het licht

toe, mijn wimpers prikkelen, kriebelen, maar ik mag haar niet zien, wil haar niet zien, nu niet. Deze dagen niet.

Ze merkt toch niets. Het zijn altijd dezelfde jurken die ze draagt. De mooiste hangen in de kast. Als ze weg is voor een boodschap, een ochtend met haar zus, kleed ik me snel uit. Ik doe de kastdeuren open, ze piepen, ze piepen enorm en maken me iedere keer weer bang, bang dat ze ineens achter me staat, verwijtend, huilend, verwonderd. Mijn handen tasten de japonnen af, ze weten de weg. Nee, niet die rode katoenen en ook niet die tafzijden groene - droeg ze die ooit? -, ze heeft een blauwgrijs gebloemde met een klein opstaand kraagje.

Ik schuif mijn handen onder de nog niet gevulde schouders, het houten hangertje wiebelt tegen de kastdeur terug, weer zo'n akelig geluid, maar dan trek ik vlug de jurk over mijn hoofd en borst. Ik draai, ik draai me naar het licht. Zacht zijn de jurken van mijn moeder, de zachte stof prikt me overal, een milde sensatie voor dat vreemde lichaam van me.

Als ik de jurk na een paar minuten weer

uittrek, lijkt het wel alsof ik elektrische schokjes krijg. Mijn huid vermaant me. Pas dan kijk ik in de spiegel en zie mijn belachelijke naaktheid. Lange benen, te grote handen, wie toont me zijn erbarmen?

Bewaard heb ik alles. Het bedje met de spijlen, de lichtblauwe mutsjes voor de koude nachten, een rammelaar, een beertje, kruippakjes. Bewaard heb ik alles, van treinkaartjes tot enveloppen, alle snippertjes papier waar Juan iets op heeft gezet. Onhandige kinderletters, lijnen die maar niet recht wilden worden, veel te grote zonnen boven een laag land. Ik weet niet voor wie ik dit bewaar.

'Mama,' zei hij zachtjes op de ochtend toen ik vijftig werd, 'Mama, slaap je nog?'

Ik was altijd eerder op dan hij, maar nu stond hij met gekamd haar en een keurig overhemd met das aan mijn voeteneinde.

'Ik ben al uren wakker, lieverd. Ik kon vannacht niet slapen, witte adelaars vlogen af en aan door de lucht, ik weet niet waar ze heen gingen, maar na een tijdje merkte ik dat ze op de hoeken van het graf van Papa waren gaan zitten. Vanaf onze geboorte zijn we op de vlucht, denk je niet, engel van me, we steken ons in bonte kleren, praten met vreemden, eten en drinken, maar 's nachts vliegen we terug naar de duisternis van onszelf. Ons eigen theatertje met ongekende voorstellingen. Wat is er, Juan, wat verberg je achter je rug?'

'Voor jou Mama, omdat je zo van kleuren houdt, voor jou, omdat je zulke mooie linten aan je hoeden hebt gemaakt, ik kan niet tegen de kleuren van het boeket. Dat doodse bruin, die verdorde en verdroogde krans, dat ereteken van een martelaar, daarom heb ik dit gemaakt, een nieuw en kleurig bruidsboeket, zie je? Met een paars hart in het midden, precies zoals het was.'

Ik snikte, ik snikte minutenlang en zag door het waas van tranen niets van zijn geschilderde boeket, maar ik voelde zijn handen, zijn zachte, maar toch stevige handen die geruststellend in de mijne knepen.

'Je weet wat ik je heb gevraagd,' zei hij, haast effen, 'je wilde het niet geloven, ik, de zoon van een dronkelap op een academie met allemaal kunstenaars. Mag het nu, laat je me nu gaan? Ik zal alles wat ik maak voor je bewaren. Ook de kladjes, ook de schetsen.'

Hij ging. Weduwe was ik, kinderloos werd ik. Andere vrouwen in het dorp vierden bruiloften, bemoeiden zich met de uitzet of toonden me trots tijdens het boodschappen doen hun kleinkinderen. Grappige jongetjes met donkere krullen die me ondeugend aankeken. Meisjes die dromerig uit het wandelwagentje over de straat tuurden, fervent op zoek naar de eerstvolgende snoepwinkel. Andere vrouwen zagen hun zoons in het weekeinde als ze hun grote, donkergroene tassen in de keuken lieten neerploffen.

Een paar uur later hing het wasgoed aan de lijn, nog wat later zongen ze hun liedje van verlangen in de kroeg hiertegenover.

Juan belde niet, Juan schreef niet en als ik het pension waar hij woonde aan de lijn kreeg, was hij er niet. Mijn zoon hield zich schuil, of had hij mijn woorden te letterlijk genomen en was hij gevlucht? Maar waarheen?

Toen er bijna een jaar was verstreken werd ik bang. Ik keek elke avond op de plattegrond van Madrid en volgde met een wijsvinger de dunne lijntjes in de buurt waar Juan woonde. Wat kon hij anders doen dan overdag zijn lessen volgen, en 's avonds met andere pensiongasten eten en drinken? Was er een meisje, of ging hij naar de hoeren? Waarom mag een moeder alles vragen, maar niets weten?

Ik ging naar Madrid. Ik vluchtte naar mijn eigen zoon. Het pension zat op de derde verdieping van een oud pand in een nauwe straat. Juan hield van het licht, het moest daar te donker voor hem zijn. Aan de receptie zat niemand. Na tien minuten kwam een klein meisje dat net had gehuild een dik boek pakken. Nee, ze had geen moeder, maar wel een tante. Een slecht opgemaakte, dikke vrouw tikte met haar afgekloven balpen op de lessenaar van de receptie. Juan Lesoto? Kamer 414, helemaal bovenin. Nee, ze zag hem nooit. Ze was hier niet om haar gasten te bespioneren, kon haar het wat schelen wat ze uitvoerden. Geïrriteerd trok ze de lade open en rommelde met haar onverzorgde vingers tussen de pese-

ta's. Als ze dit maar vullen, mevrouwtje, dan knijp ik wel een oogje toe. Schaterlachend schoof ze haar kluis weer dicht, haar kleine, bruine tanden leken op potloodstompjes. Ik hoopte dat Juan beter materiaal gebruikte.

Ik tikte op de deur. 'Juan,' ik tikte nog eens, bonkte, roffelde, 'Juan?'

Een deur ging open. Twee jongens liepen gearmd en giechelend over de gang. Vlak voor de trap draaiden zij zich om. 'Pas maar goed op, moedertje, anders raakt ze nog zwanger, wat die niet over de vloer krijgt!' Ze gilden dolenthousiast.

De klink gaf mee, ik zag niets behalve een kier licht tussen de gordijnen. Voetje voor voetje liep ik naar het raam en trok een gordijn opzij. Toen zag ik de stapels jurken, kousen, hoeden, voiles, een echte boa. Ik was verkeerd, dat mens van beneden had verkeerd gekeken. Ik trok een japon uit de stapel en bekeek de stof. Je zou in een dergelijk logement wel anders verwachten.

Op de gang hoorde ik stappen, vlug legde ik de jurk neer en draaide mijn hoofd naar het raam. Zie je wel, de verkeerde kamer. Een grote vrouw in een papagaaiegroen mantelpakje met een roze hoed staarde me een ogenblik verschrikt aan.

'O nee!' gilde ze en sloeg haar hand voor haar mond. Wat een aanstelster. Voordat ik iets kon verklaren, had zij zich omgedraaid en was in de duisternis van de gang verdwenen. Ik klopte op alle deuren van de verdieping, één oud vrouwtje deed open, nee, meneer Lesoto kende ze niet, maar ze woonde hier al dertig jaar, dus het kon best zijn dat hij was overleden.

Onopgemaakte bedden, pruiken, pornofoto's, vuile kleren, gestoomde jassen - toen ik weer in de trein zat draaide het voor mijn ogen. Het leven stinkt, dacht ik, als er tenminste maar leven is.

Het is heel gemakkelijk. In de cafés kijk ik in de kranten. Ik ken zo langzamerhand de kerken. Naar afgelegen buurten ga ik niet meer. De buiken van de meisjes zijn al te zichtbaar, de jongens lopen er onhandig naast, meestal in een pak van een broer, of hun vader. Veel bruidjes hebben niet eens een boeket, maar houden tussen hun trillende vingers een plastic roos. Het liefst glip ik naar binnen in de grote kathedralen. Al uren voor de mis wordt het altaar versierd, guirlandes van bloemen aan de banken bevestigd, de verlichting gecontroleerd. Ik moet wel zo vroeg gaan kijken, anders weet ik niet wat ik moet aantrekken. De kleuren van de bloemen verraden zoveel. Ik houd van geel, ja, gele bruiden zijn mij het liefst.

Liefde moet niet blijven, liefde moet maar even glinsteren en dan verdwijnen. Leven kan iedereen.

In het pension verkleed ik me, maak ik me zorgvuldig op, kijk ik welke hoed mij vandaag het beste staat. Ik mag niet opvallen, ik wil alleen maar kijken. De ouders, de ringen, het ultieme moment.

'Ja,' zeg ik tegen mijn lippen in de spiegel, 'ik zeg ja.'

In de kathedraal ruikt het al heerlijk naar wierook. Het wordt voller en voller in de banken, zachtjes praten de gasten met elkaar, zie je die daar, al twee jaar gescheiden. Zij, ja, die vrouw met die zwarte hoed, wat een opzichtig corsage heeft zij opgespeld. Ik buig me voorover en pak een zakdoekje uit mijn handtas, nu hoor ik nog meer, maar dan overstemt het orgel alle geroezemoes.

Uw vrouw zij als een welige wingerd aan de zijden van uw huis. Uw zonen als ranken van de olijf rondom uw dis.

De bruid is mooier dan ik ooit zag, haar sluier is meterslang, af en toe draait ze zich een klein beetje om en lacht naar de bruidsjonkers. Aan de zijden van uw huis. *Immers nog nooit heeft iemand een afkeer gehad van zijn lichaam, integendeel, hij voedt en verzorgt het, omdat wij ledematen zijn van een lichaam. Daarom zal de man zijn vader en moeder verlaten en zich binden aan zijn vrouw en die twee zullen zijn één vlees. Dit geheim is groot. Sacramentum hoc magnum est.*

Hij pakt haar hand, haar dunne, trillende hand en schuift de ring voorzichtig over de kootjes, ik zal zijn één lichaam, zij kijkt stralend naar hem op, zij pakt haar ring en schuift hem aan zijn vinger en dan, ik slik en duw mijn zakdoek tegen mijn dunne lippen, dan tast hij naar haar

sluier, heel langzaam tilt hij de voorzijde van de voile op, legt de tere stof voorzichtig als een doorzichtige band op haar voorhoofd en pakt met zijn rechterhand haar gezicht, draait het naar zich toe en kust haar. Secondenlang. Een eeuwigheid. Dit geheim is groot.

In het grijs voor mijn ogen schieten Papa en Mama als trekpoppen op en neer. Daarom zal de man zijn vader en moeder verlaten. Mama met haar boeket. Rood en roze en een hart van paars en wit. Hij wilde geen geheim. Mijn vader wilde geen geheim maar een vrouw die voor het geld zorgde en mij baarde en die me achterna reisde tot voor de poorten van deze kathedraal, nou ja, tot in mijn kamer. En zij zullen zijn één vlees, maar zij ligt alleen, al jarenlang ligt zij alleen in haar veel te grote, monstrueuze ledikant. De liefde kwam maar even, de liefde bleef niet maar vluchtte en wierp mij uit haar gretige snavel neer. Arma Mama. Uw vrouw zij als een welige wingerd.

‘Ja,’ prevel ik, ‘ik zeg ja. En zij zullen zijn één vlees.’

‘Gaat het?’ vraagt de man naast mij.

Ik knik en duw de zakdoek, die zachtroze zakdoek van Mama dichter tegen mijn mond. Kastgeur. Haar jurken. Ik knik nogmaals en vlij mijn hoofd voorzichtig tegen zijn schouder. ‘Even,’ fluister ik, ‘even, het is hier zo warm.’ Ik voel zijn vochtige vingers in het vlees van mijn bovenarm drukken. De ranken van een olijf.

Ik kniel niet meer zo gemakkelijk, maar het moet. Wat kan ik nog anders dan bidden? Juan is thuis, maar hij zwijgt. Mijn zoon die ik niet herkende. Rafelige kleren, een stoppelige huid en ogen die de glans van zijn jeugd hadden verloren en mat en dof naar me keken. Soms een hoofdknik, een geheven hand op het tafelblad, maar geen woord, alsof het leven uit hem was gevlucht.

Ik bid, maar weet niet tot wie. De dorpspastoor klinkt elke dag onverstaanbaarder, de kerk is wit en koud. Oude weduwen vullen de banken, komen biddend naar binnen en staan een uur later weer prevelend op het plein. Wat een gemak. Ik had mijn zoon moeten laten waar hij was ergens in dat voorgeborchte van licht en schaduw. Ik verloor mijn man en kreeg hem. Nu word ik gestraft. Een moeder wil haar kinderen zien leven.

Juan houdt zich doodstil.

Het kon niet meer, mijn lichaam is niet meer van mij, het is een vreemd omhulsel om een ijle schim die Juan wordt genoemd. Moeder in de hemel, moeder hier in huis, waarom groeit mijn haar en moet ik mij, elke ochtend weer, staande voor de spiegel zo vernederen?

Glad en lieflijk waren de wangen van de bruidjes die ik zag. Hun benen bedekt door ruisende stoffen, hun handschoenen tot over de ellebogen getrokken en langzaam, als een voorname klepel van een paleisklok, tikten de hangers tegen het zachte van hun hals. Zwart is mijn baard in de ochtend, donker de schaduw op mijn borst, grillig het patroon van haartjes op mijn benen. Ik leef niet, ik scheer me, ik schaaf me af tot mijn gladste ik te voorschijn is gekomen en naar buiten mag, naar bruiloftsmissen en bars, naar het schelle daglicht waarin ik Juana heet, waarin ik Juana heette.

Pas de laatste weken ging ik mee. Een welopgevoede vrouw doet zoiets niet, maar ik beefde van gelukzaligheid als zo'n sterke mannenhand me naar zich toetrok en in mijn oor fluisterde, ‘een uurtje, een uurtje dan, schatje?’ Natuurlijk zette ik mijn hoed af. Dat wel. En mijn mouwen trok ik op, mijn rokken, maar meer lichaam had ik niet voor hen. Ik noemde onbetaalbare bedragen voor mijn naaktheid en zo ging het ook wel, zo konden zij zich ook ‘redden’. Geen zoetere melodie in mijn oren dan de verzuchtingen dat ik zo glad ben, zo heerlijk vrouwelijk ruik. Tot die laatste dag.

Hij was klein en corpulent en had een boekhoudersgezicht. Hij vroeg me niets maar trok me mee zijn auto in. Waar we heen gingen? Dat zou ik wel zien. Hij had al wekenlang ‘zijn zinnen’ op mij gezet, hij had het nog nooit gedaan met een vrouw die groter was dan hijzelf. Ik transpireerde, depte voorzichtig met mijn zakdoek mijn wangen en aarzelde. Uitstappen? Wegrennen? Verbeten draaide hij zijn

auto de kleine steeg in, hij toeterde twee keer, een deur ging open, een kleine in het zwart geklede vrouw, een non? kwam op ons af en verdween na een handgebaar van mijn gastheer.

Een lelijker lichaam had ik nooit gezien. De meeste mannen schaamden zich voor mij, knoopten hun overhemd los, of trokken hun broek tot net over de knieën. Hun geslacht, dat kreeg ik altijd te zien, maar niet veel meer. Mijn boekhouder nam alle tijd. Hij legde zijn overhemd over de leuning van de stoel, hing zijn pantalon keurig in de vouw over de zitting, zijn sokken links en rechts, alleen zijn ondergoed werd vlak voor het bed waarop ik hem gadesloeg in elkaar gefrommeld. Hij was harig en dik, een kleine vleesmachine die pruttelde en snoof en met kleine, gretige vingertjes aan mijn jurk trok. Ik verzette me, trok mijn knieën op, duwde hem van me af. Even dacht ik dat hij zijn pogingen opgaf, toen liet hij zich met volle kracht op me vallen, met zijn handen pakte hij links en rechts het kraagje van mijn jurk en scheurde die met één fanatiek gebaar tot op mijn middel open. Ik huilde en ik sloeg hem van me af, ik had me al dagenlang niet geschoren. Verbijsterd staarde hij naar het patroon van haartjes op mijn borst, de kleine kluwen rondom mijn navel. Hij duwde me achterover en kneep met zijn pijnlijke vingers in mijn geslacht. Ja, dat zat er ook.

‘Smerige poot, smerige jongenshoer,’ riep hij door de kamer.

Ik trok snel mijn jurk op, pakte mijn schoenen en vluchtte. Vluchtte voorgoed.

Mijn gebeden worden verhoord. Geneurie vult de kamers van ons huis. Lang blijft het 's ochtends stil. Tegen het middaguur komt Juan beneden, leest de krant, veegt met de bezem de patio en neuriet, neuriet urenlang. Zonder iets te zeggen gaat hij weg, uren later zie ik hem onder de grote oleander op het dorpsplein zitten, een schetsboek op de knieën.

's Avonds legt hij ze één voor één op tafel. Hij heeft inderdaad alles voor me bewaard. Ik bewonder ze, maar kijk tersluiks naar hem. Zijn ogen glanzen weer, de gouden waas, het aureool uit kinderboeken is teruggekeerd en wat verdwenen is, moet zijn jeugd zijn.

Mijn gebeden worden verhoord. Juan is op de rand van mijn bed komen zitten en plotseling zie ik hem niet langer in tegenlicht, maar worden de trekken van Pedro duidelijker. Zoveel kleuren, je zult je nooit vervelen.

‘Uw zoon als de rank van een olijf om het huis.’

‘Wat zeg je, kind?’

‘Mama, ken je het verhaal van die man voor wie een bruid wordt gezocht?’

‘Ik ken niet één verhaal, mijn jongen, maar honderden. Voor alle mannen wordt een bruid gezocht. Abraham vond Rebecca voor Izaak en mijn moeder vond Pedro voor mij en ik zal voor jou een bruid zoeken die jou waard is.’

Roerloos zat hij tegenover me, zijn handen gevouwen, het licht uit zijn ogen leek verdwenen, mijn jongen van smarten, uit een ooghoek rolden tranen over zijn wangen. ‘Doe dat niet, moeder,’ zei hij, ‘doe dat nooit.’

Ze bedriegt me, ik ga haar gangen na, elke dag weer. Ik geen bruid, dan zijzelf. Ik lig nog op bed als de deur wordt dichtgetrokken. Snel doe ik het gordijn wat opzij en zie haar over straat gaan, het hoofd fier geheven, kleine pareloorbellen in, in een fleurige jurk. In haar handtas vond ik een stapeltje buskaartjes. Ocaña. Ook ik nam de bus naar Ocaña en liep onder de colonade rondom het dorpsplein, de kerken af, de kapelletjes langs.

Ze zaten op een klein terras onder een dak van seringen. Mijn moeder lachte, er stond een fles wijn op tafel, haar handen werden vastgehouden door een man die ik op de rug keek. Mijn moeder lachte harder en schudde plotseling met een woest gebaar haar haren los. Zo had ik haar in geen jaren gezien, zij die haar haren steevast strak naar achteren droeg, een weduwe waardig, schudde nu met haar lokken, liet zijn vingers door de grijsblonde strengen gaan. En zij zullen zijn één vlees.

Hij staat op, een donkere man met een knevel, een man van het land met een donkere, gelooide huid. Hij roept de waardin. Mijn moeder knipt haar handtas open en pakt er een klein spiegeltje uit. Even verblindt het weerkaatsen-

de zonlicht me, dan zie ik haar de lippen tuiten. Snel duwt ze de handtas van zich af als hij zich omdraait. Een dampende pan wordt op tafel gezet, de waardin brengt een tweede fles.

Er zit niemand in de bus. Het land brandt in de zon, de heuvels liggen uitgeteerd rondom ons dorp. In de verte blazen rookpluimen bij de steengroeve.

Ze komt laat thuis. Ik zit aan de tafel. Haar ogen staan vrolijk, een milde lach om haar lippen, ze zingt, ze zingt rustig, ‘laat de olijven bloeien en mijn hart vergroeien met de stam...’ Dan hoor ik niets meer, ik heb mijn ogen gesloten en voel graaiende vingers, een geslacht tegen mijn onderbuik, de zure lucht van zweet. Dit is een groot geheim.

Ik zal haar bedriegen, in de spiegel van de kleerkast kijk ik naar een levenslange vreemde. Rustig ga ik met mijn hand over mijn hals en borst, ik voel mijn tepels hard worden, een lichte huivering gaat door me heen. Ik maak de grote kartonnen doos open, til de sluier eruit, het bovenstuk, de enorm geplooide rok. Er wordt gebeld. Het bruidsboeket is gespikkeld als vlindervleugels. Broos als een vlinder zal ik zijn, tastend naar het hoogste blad, maar voor even. Geel, wit, wit, geel, ik wilde maar twee kleuren, de mooiste.

Mijn huid is glad, zelfs mijn benen heb ik twee keer zorgvuldig geschoren en met harscrème behandeld. Ik kijk op de klok. Vijf uur, nog drie uur, twee? Ik draai me om en zie de zwarte schaduw boven mijn billen, mijn rughaartjes, mijn moeders liefste plekje toen ze me nog in bad deed. Ik pak de tondeuse en scheer ze te abrupt weg. Een kleine rode snee loopt naar de bilnaad. Eventjes houd ik er een handdoek tegenaan.

Mijn jurk is zwaar, zwaarder dan ik dacht. De schoudervullingen drukken in het vlees, de ruches priemen, ik krijg het warmer en warmer. Ik moet buiten wachten, buiten op de patio. Ik neem het boeket in mijn handen en draai me nog één keer om. Het bloed dringt langzaam door de stof onder aan mijn rug.

Ik wacht, een bloedende bruid.

Het is al negen uur, ik heb de lakens van haar bed opengelegd, ze besprenkeld met mijn parfum. Ik hoor een auto remmen. Hij zal toch niet? Ik hoor stemmen, de hare, uitgelaten en vrolijk, die van hem, een onbekende zware bas, hij zal toch niet? Een portier wordt dichtgeslagen. De auto trekt op en stopt weer. Nog een deur. Ik sta in de gang en wacht.

‘Hij is er niet,’ zegt ze, ‘hij is er echt niet.’ Ze loopt op hem af en strijkt met haar mooie handen door zijn borstelige haar.

Ik slik, mijn hart roffelt, een stugge cadans. Dit is een groot geheim. Hij kust haar, hij duwt haar hoofd wat naar achteren, zij laat zich kussen, een bruid.

Ik tel. ...vier, vijf... negen, tien... Toch maar niet? ...veertien, vijftien... Bij twintig neem ik een hap adem en schrijd op hen af.

Hij begint te lachen. ‘Wat is dit?’ Steeds harder te lachen, zij staat stil, grijpt zijn hand, dit is een groot geheim.

Ik kijk haar aan. Zij kijkt mij aan. En Abraham vond voor Izaak een Rebecca. Ik druk het boeket, waar zij met opengesperde ogen naar kijkt, vaster tegen me aan en val dan tegen de tafel.

Hij is vertrokken, hij die mijn geluk was voor nieuwe dagen, hij is weer terug naar zijn eigen huis. Voor me ligt een ander bruidsboeket. De blaadjes zijn nog vers groen, de bloemetjes stralend. Waar zal ik het leggen? In welke kast laat ik het verdorren, in welke lade mag de tijd het bezoedelen?

Raak me niet aan, Juan, raak mijn gedachten niet meer aan. Ik blijf een koude weduwe, een zwijgende, een verzwegen bruid.

Liefde, denk ik, als ik nog één keer het boeket vastpak, liefde, wees als ik, wees niet.

Edna O'Brien
Tijden en getijden

In **Tijden en getijden** *beschrijft Edna O'Brien hoe Neil, een toegewijde, jonge echtgenote, in opstand komt tegen de tirannie van haar man en haar ouders. Na haar echtscheiding raakt ze verwikkeld in een lange en verbeten strijd om haar twee zonen, Paddy en Tristan. Maar uiteindelijk zal zij meer verliezen dan alleen deze strijd.*
Een voorpublicatie.

‘O...,’ riep ze geschrokken. Het nieuwe meisje was zonder dat ze er iets van had gemerkt de keuken binnengekomen. Ze had de deur naar de gang laten aanstaan en nu stond hier opeens een lang en mager, verlegen, donkerharig meisje; ze had haar verrast, haar betrapt met tranen in haar ogen en een natte theedoek in haar handen. Een valse start.

‘De deur stond open,’ zei het meisje vrijpostig, zonder zich te verontschuldigen. In een oogwenk waren de kinderen bij haar, blij toen ze een jong meisje zagen in een heel korte zomerjurk en op sandalen. Ze bracht een vleug jeugd en luchthartigheid met zich mee.

‘Dit is Rita,’ zei Nell tegen hen, hoewel ze haar naam al hadden gevraagd, en hadden geprobeerd die in een rijmpje in te passen. Rita vond hen meteen lief. Ze stak haar armen uit en alsof ze haar al heel lang kenden, nestelden ze zich allebei in de kromming van een arm en lieten zich heen en weer wiegen alsof ze op een langzaam zwaaiende schommel zaten.

‘Schatjes,’ zei ze en glimlachte naar hen. Ze lachte het meest naar Tristan. Tristan was een jaar jonger. Paddy zei altijd dat het niet eerlijk was dat Tristan het meest werd geknuffeld en dat hij, het ‘manusje-van-alles’, moest helpen sjouwen en kolen moest halen voor de open haard en zo. Tristan riep altijd dat hij nog klein was.

‘Bruinoogje moet even uitrusten,’ zei hij dan. Hij sliste op zo'n moment overdreven, en Paddy schudde met zijn vuist en zwoer wraak.

Ze beantwoordden de glimlach van het nieuwe meisje, ze wisten dat ze met hen zou spelen als hun moeder moe was. Ze vonden het vervelend als hun moeder moe was of wegging. Om haar tegen te houden, verstopten ze vaak haar schoenen met hoge hakken, en op een keer deden ze allebei parfum achter hun oren, zoals ze haar wel eens hadden zien doen en zeiden: ‘Zullen we gaan... Het rijtuig staat voor, mevrouw.’ Nu was Rita er, nu waren er twee moeders om voor hen te zorgen

Ze had iets waardoor Nell zich niet op haar gemak voelde. De manier waarop ze tegen de kinderen praatte, en niet tegen haar, terwijl zij toch haar werkgeefster was. Er hing vijandigheid in de lucht, achter een façade van halve glimlachjes en gefrunnik met een zakdoek. Nell dacht dat het ook kon zijn dat ze het zich maar verbeeldde, dat het meisje misschien alleen maar verlegen was. Ze zag erg wit en had iets stekeligs. Ze kwamen oorspronkelijk uit hetzelfde dorp, maar Rita was jonger. Ze kon zich zelfs goed herinneren dat ze Rita met een stel kwetterende meisjes had zien spelen en de ganzen over het veld jagen, altijd op kattekwaad uit. Ze herinnerde zich dat ze eens een ongeluk had gehad op een hooiwagen en zag inderdaad het litteken op haar wang. Rita haalde toffees uit haar zak, die had ze waarschijnlijk speciaal

voor hen meegebracht. Hun vader zou dat niet goed vinden, want ze mochten van hem niet snoepen.

‘Dat zal hun vader niet leuk vinden,’ zei Nell, in een zwakke poging haar gezag te laten gelden.

‘Is hij soms de paus?’ vroeg Rita lachend, en weer voelde Nell de duistere verborgen krachten van het jonge meisje. Ze werden het vrij vlug eens over de voorwaarden - Rita's loon, haar vrije middag en de weekends waarin ze vrij zou zijn. Daarna liet ze haar de kleine kamer zien waar ze zou slapen. Ze keek even naar de kurken vloerbedekking van haar slaapkamer waar een gele Afghaanse mat op lag, en zei dat het goed was, ze zou maandag beginnen.

Ze kwam in de loop van de middag, met haar

schamele bezittingen. Alles wat ze meebracht was een kleine plastic tas met haar nachtgoed en een paar andere dingen, en in haar hand een blikken trommel met daarin een haarborstel, een armband en een foto van haarzelf met een paar andere meisjes bij hun Heilig vormsel. Maar al gauw was ze vrolijk met de kinderen bezig, ze gleden van de trapleuning en mochten paardje rijden op haar rug. Ze waren zo druk, dat hun vader, die nu eenmaal snel geïrriteerd raakte, zijn hoofd om de deur van zijn studeerkamer stak en zei: ‘Kan het wat rustiger, alsjeblieft.’ Rita's enige reactie was dat ze met een snel verontschuldigend gebaar haar hand voor haar mond sloeg en onbedaarlijk begon te lachen toen hij de deur weer had dichtgedaan. Ze duwde de kinderen voor zich uit naar buiten, de tuin in en Nell hoorde hen daar joelen. Het was herfst, herfst in Londen, alles was in mist gehuld; de mist waarde rond als een geest; zelfs de trossen witte druiven die in de kas hingen, leken erin ingepakt te zijn, waren omgeven door een halo van mist, de druiven die rijp aan de takken hingen, maar die hij weigerde te oogsten.

‘Ja,’ dacht Nell, ‘nu zal het beter gaan.’ Het ging de laatste tijd verschrikkelijk slecht. Haar man en zij waren doodsvijanden geworden. Vroeger ging ze 's avonds naar zijn studeerkamer om gezellig een praatje te maken, maar nu zag ze hem alleen nog maar als ze hem het dienblad met zijn maaltijd ging brengen. Voor ze naar bed gingen, mochten de kinderen een uurtje binnenkomen. Het grootste deel van de dag zat hij platen te draaien, klassieke muziek, en elke middag ging hij wandelen, van drie tot vijf, vaste prik. Nell kon niet zeggen vanaf welk moment het was misgelopen, zo erg dat het nooit meer goed kon komen. Vroeger had hij wel zijn slechte buien gehad, dan deed hij zijn mond alleen open om een bevel te geven of een sarcastische opmerking te maken, maar na een paar dagen trok hij meestal weer bij; dan sloeg hij onverwacht een arm om haar heen en zei dat hij een brompot was. Op zulke momenten kon ze zich voorstellen wat Jane Eyre gevoeld moest hebben als ze een zekere ontspanning bemerkte in de onwrikbare houding van Mr. Rochester. Jane Eyre en Mr. Rochester stonden Nell heel na, veel nader dan haar buren.

Het woord buren maakte dat ze zich plotseling realiseerde dat het nieuwe meisje veel te veel lawaai maakte, de buurvrouw zou ongetwijfeld komen klagen. De buurvrouw en zij waren een tijdlang zo'n beetje bevriend geweest, ze maakten tenminste wel eens een praatje over de tuinmuur, en de vrouw vertelde over haar jeugd in de omgeving van Edinburgh. De prachtige bergketens, toen haar huwelijk, de verhuizing naar Engeland, naar Londen, waar haar man portier was in een ziekenhuis. Hij was een paar jaar geleden gestorven en sindsdien was ze het huis bijna niet meer uit geweest. Nell gaf haar vaak een paar plakken cake of een pot appelgelei, en op het laatst werden hun korte ontmoetingen een even vast avondritueel als het heen en weer vliegen van de vogels die hun nesten in de bomen opzochten.

Op een dag had de vrouw haar in een vlaag van hartelijkheid toevertrouwd dat haar haar vroeger precies dezelfde kleur had gehad als dat van Nell, de kleur van koper, maar dat ze het voor haar huwelijk had moeten laten afknippen; ze had het echter bewaard en er een pruik van laten maken. Ze liep snel het huis in en kwam ermee naar buiten, in een ronde leren doos, deed met een zwaai het deksel open en zei: ‘Je geloofde me niet, hè?’ Maar Nell had het wel geloofd en een beetje medelijden met haar gehad, en omdat die gevoelens de vrouw niet ontgingen, wilde ze haar de pruik geven; ze smeekte haar hem te dragen als ze 's avonds uitging, naar feestjes.

Nell ging bijna nooit uit, behalve om in het geheim een man te ontmoeten, en dat begon ook al riskant te worden.

'Dat kan ik niet aannemen,' zei ze tegen de vrouw.

'Alsjeblieft, alsjeblieft,' zei de vrouw, en verzekerde haar dat ze het erg fijn zou vinden, dat ze zich dan weer jong zou voelen. Ze was de laatste tijd een beetje chagrijnig, zei ze, ze had voor niemand een goed woord over, ze had opgespeeld tegen de kinderen die op de avond voor Allerheiligen verkleed aan de deur waren gekomen, ze wilde niet meer praten tegen de buren aan de andere kant omdat er zo'n walgelijke lucht van gekookte kool uit hun keuken kwam, maar nu was door het weggeven van de pruik haar zwaarmoedigheid verdwenen, kreeg ze weer vertrouwen. Een week later vroeg ze het ding terug, zonder zich te verontschuldigen, ze riep gewoon heel bazig: 'Ik zou het op

prijs stellen als je me mijn kostbare bezit teruggaf.'

Nell dacht dat ze een grapje maakte en zei: 'Ach, ga weg, mevrouw Johnstone!'

'Ik sta te wachten,' zei mevrouw Johnstone en Nell ging naar binnen om de doos met de pruik te halen en gaf hem haar terug, ze schaamde zich rot. Sinds die tijd woedde er een soort stammenoorlog, mevrouw Johnstone klaagde als de kinderen krijsten of als er een tak van de forsythia haar tuin in stak. Nell kwam er nooit achter wat er nu eigenlijk gebeurd was. Ze nam aan dat de vrouw ten prooi was aan een afschuwelijke bitterheid die door een wonder op een dag even was weggeëbd, maar daarna weer aan de oppervlakte was gekomen. Vaak hoorde ze mevrouw Johnstone op de muur tussen hun huizen bonzen omdat de klassieke muziek alles overstemde, en ze schoof hatelijke briefjes onder de voordeur door, waarin ze schreef dat ze bezwaar had tegen de kleren aan de waslijn of tegen de taal die de kinderen uitsloegen. Nells man schreef haar een formele brief terug, dat ze de politie maar moest bellen en dan wel eens zou zien wat er gebeurde!

Nell overdacht dit alles, terwijl ze haar man in zijn kamer heen en weer hoorde lopen en de muziek zoals gewoonlijk uit de luidsprekers schalde. Ze voelde zich machteloos; ze was bang voor hem, net zoals ze ook bang was voor haar buurvrouw, bang voor iedereen. Ze was zo bang dat ze hem er niet op durfde aanspreken, niet durfde vragen wat er misgegaan was, zelfs niet durfde vragen of hij de muziek wat zachter wilde zetten. Haar kinderen waren haar enige vrienden, ze klampte zich aan hen vast, verwende hen, vond alles goed wat ze deden - ze kregen op elk uur van de dag koekjes, ze zei niets van de zaklantaarns onder hun bedden, en liet toe dat ze boomhutten bouwden in het plantsoen, wat verboden was. Dat ze van hen hield is te zwak uitgedrukt, ze had hen nodig, ze waren haar bron van energie. Ze hoorde hen nu lachen en dol doen, en dacht dat het nieuwe meisje het goed met hen zou kunnen vinden en dat haar huwelijk op de een of andere manier gered zou worden.

Terwijl ze dit bedacht, zag ze een beeld voor zich van Lazarus die opstond uit de dood; ze zag hoe Jezus hem aanraakte en hoe zijn wangen minder bleek werden en het bloed erin terugstroomde als rode kleurstof. Zover was het met haar gekomen. Haar man ging naar bed als zij om zeven uur 's ochtends opstond; toen ze hem een keer een kus wilde geven, verstijfde hij, en toen ze zich met tranen in haar ogen afwendde zei hij dat het bijzonder weldadig was mensen te observeren die om het minste of geringste in huilen uitbarstten en met hun emoties te koop liepen. De slaapkamer stonk naar motteballen, want die moesten altijd tussen zijn truien worden gelegd. Ze kleedde zich altijd op de gang aan, en de kinderen bespiedden haar door een kier van de deur; ze speelden dat ze iemand anders waren en deden zelfs het Schotse accent van mevrouw Johnstone na, en ze noemden elkaar bij namen die ze zelf verzonnen hadden. De ene heette Orlando en de andere Jeremia. De ene zei: 'Orlando, kijk eens naar haar boezem,' waarop de andere antwoordde: 'Nee, Jeremia, haar slipje', en dan doken ze weg en smeten de deur dicht, in de veronderstelling dat ze op hun kop zouden krijgen. Even later ging de deur weer op een kiertje open, maar dan was zij al beneden, bezig hun ontbijt klaar te maken. Hij stond erop dat ze havermout aten, en dat haatten ze; om de indruk te wekken dat ze ervan gegeten hadden, deden ze wat op hun lepel, likten eraan en begonnen er dan bergjes van te maken op hun bord. 'Ik en eet meer dan gij,' zei de ene tegen de andere. Ze speelden voortdurend toneel, misschien omdat ze het zelf leuk vonden, of om haar in te palmen, of om onbereikbaar te zijn voor hun vader. Soms noemden ze haar Nell in plaats van

mamma, en af en toe vroegen ze waarom pappa altijd zo boos was, maar dan vergaten ze het weer en praatten over de boomhut die ze in het plantsoen aan het bouwen waren, of over het huiswerk dat ze hadden vergeten te maken.

Toen ze hen zo met het nieuwe meisje hoorde spelen, voelde Nell opeens een steek en dacht: ‘En als ze nu eens veel te dol op haar worden?’ En in een rare opwelling om te laten zien dat ze van haar waren, rende ze de tuin in en kuste hen plotseling, zei tegen elk van de jongens dat hij haar engel was. Rita reageerde niet, maar daagde hen uit haar te pakken terwijl ze naar het andere eind van de tuin liep en terug.

‘Ze heeft iets rebels,’ dacht Nell, en wist zelf niet precies wat ze ermee bedoelde. Toen liep

ze terug naar het huis en keek naar de laatste rozen, die er ondanks hun bloei wat slap uitzagen en iets kouds over zich hadden, een aankondiging van de dood.

De vader besloot bij hen aan tafel te eten die eerste avond, en luisterde geamuseerd naar Rita die vertelde over haar wederwaardigheden op het platteland, en beweerde dat ze turf had gestoken, hooi had binnengehaald en koeien en geiten had gemolken. Als ze erge dorst had, zei ze een beetje ondeugend, had ze vaak genoeg zo uit de geit melk gezogen. Walter scheen haar aardig te vinden, in ieder geval aardig genoeg om te zeggen dat als ze ooit zin had om een plaat met liedjes uit haar geboorteland te draaien, ze naar zijn studeerkamer mocht komen om het aan hem te vragen. De aanleiding voor dit aanbod was dat hij haar had horen zingen. Ze zong voor de kinderen terwijl ze de tafel dekte; een klaagzang; novemberstormen rond kasteel Drumore. Toen hij haar na het eten vroeg nog iets te zingen, kreeg ze een vuurrode kleur; haar zo bleke gezicht bloosde en ze zoog haar wangen naar binnen tot diepe putten en bezwoer hem dat ze niet kon zingen, geen noot. Nell zag dat haar verlegenheid en haar boerenmanieren hem bevielen.

*

Het ging beslist beter. De kinderen waren gelukkiger. Hij at nu soms mee aan tafel, en Rita klaagde nooit als ze moest strijken of stofzuigen. Ze noemde Nell mevrouw en zei altijd: ‘Mevrouw, wat moet ik vandaag doen?’ Dan ging ze haar kamer schoonmaken of een raamkozijn schilderen, of iets anders doen. Bovendien kon Nell nu het huis uit - overdag ging ze winkelen, liep als in trance door al die grote winkels, paste kleren, en zo af en toe kocht ze iets, iets kleins, een sjaal of een haarspeld bijvoorbeeld, en op een keer een zwart satijnen bolero, die was afgeprijsd en haar iets uitdagends gaf, vond ze. Verder was er natuurlijk die man die ze om de paar weken ontmoette in een coffeeshop of een tearoom; ze hielden elkaars hand vast en praatten eindeloos over wat ze zouden doen als ze de kans kregen. De man zat ook verstrikt in schuldgevoelens en plichtsbesef. Hij zei dat hij de laatste tijd zo gedeprimeerd was dat hij zijn testament had opgesteld, en alles aan zijn kinderen had vermaakt. Soms dronken ze samen iets als de cafés open gingen, en als ze bij het haardvuur zaten en een beetje zweverig werden door de drank, werden ze wat intiemer en onvoorzichtiger. Ze was altijd voor het eten weer thuis en op de dagen dat ze de man ontmoette, was ze veel opgewekter; haar man moest dat gemerkt hebben, want hij volgde haar, wist haar te vinden, was getuige van drie ontmoetingen en luisterde een telefoongesprek af.

Dit alles wist ze nog niet - het enige wat ze wist, was dat er een scherpe, giftige damp in het huis hing, doordringend als de herfstmist. Met Kerstmis gaf hij de kinderen en Rita cadeautjes; haar schreef hij een briefkaart waarop stond: ‘Niks Gelukkig’. Zij had voor de kinderen trommels gekocht, maar hij protesteerde zo tegen het lawaai, dat de opzichtige zilverkleurige instrumenten binnen het uur werden afgepakt en naar zolder gebracht.

Die avond waren ze allebei uitgenodigd bij mensen uit de buurt, maar hij weigerde mee te gaan. Ze ging alleen. De dochter des huizes flirtte met alle mannen, inclusief haar eigen vader. Haar vader had in de oorlog gevochten en liep mank, maar zijn dochter stond erop dat hij de tango met haar danste, zodat alle aanwezigen konden zien hoe dol hij op haar was. ‘Pappa, Pappa,’ zei ze de hele tijd. Zijn vrouw at een

heleboel gembergebakjes en vertelde Nell dat haar schoonmoeder die dag in de closetpot had gekeken en in het heldere water voor het eerst van haar leven haar huig had gezien, en daar zo van was geschrokken dat ze het uitschreeuwde.

Drank was er genoeg - bowl - en omdat ze niet veel gewend was, kreeg Nell al gauw de hoogte, en dus ging ze naar huis, stapte zijn kamer binnen en zei dat ze het nu wist, dat ze de oplossing had gevonden voor hun problemen, dat alles weer goed zou komen als ze naar het Lake District verhuisden, dat hun huwelijk dan weer gelukkig zou worden. Ze had net bij de buren over Lake Windermere horen vertellen, en over al die schitterende herbergen. Ze konden dan naar het Brontë Museum, de kleine schoenen bekijken die de zusters hadden gedragen, en de grafzerken zien. ‘Alsjeblieft,’ zei ze vleiend.

‘Alsjeblieft,’ zei hij, en tilde haar gretige arm van zijn schouder alsof het een oude handschoen was. Hij zei dat ze haar alcoholische dampen maar in het gezicht moest gaan blazen van iemand die daar minder bezwaar tegen had, bijvoorbeeld die idioot met wie ze optrok, die hij zijn drie voortanden uit zijn bek zou slaan, dat had hij gezworen. Bij diezelfde gelegenheid, op Kerstavond, liet hij haar een kopie zien van een brief die hij aan de vrouw van die idioot had geschreven, en toen wist ze met afschuwwekkende zekerheid waarom haar vriend in de week voor Kerstmis niet was komen opdagen, en haar ook geen kaartje had gestuurd of had getelefoneerd om uit te leggen waarom. Ze had opgebeld naar de krant waar hij werkte, met als enig resultaat dat zijn secretaresse tegen haar had gezegd dat hij niet te spreken was en of ze zo vriendelijk wilde zijn niet meer te bellen. Ze las de brief met ontzetting, hij had hem gericht aan zijn vrouw, die hij bij haar voornaam noemde - lichtte haar in over de kleffe ontmoetingen van de twee bedriegers en sprak zijn tevredenheid uit over het feit dat hij haar man van die paar scheve voortanden van hem had afgeholpen.

‘Het is niet waar,’ zei Nell, met de brief in haar hand.

‘Zullen die even een vrolijk kerstfeest hebben,’ zei hij, en pakte de briefopener weer op waarmee hij altijd enveloppen in stukken sneed, uit zuinigheid en misschien ook wel als tijdverdrijf.

*

De maanden kropen voorbij, onverbiddelijk, en hoewel ze wist dat haar huwelijk niet meer te redden was, kon ze niets doen, alleen maar huilen. Ze kon niet bij hem weggaan, dat stond vast; ze kon niet bij hem blijven, dat stond ook vast. Eigenlijk wilde ze dood, een vage, onuitgesproken wens; ze kreeg kiespijn en was bijna opgelucht toen er twee getrokken moesten worden. Het was een bewijs van haar eigen sterfelijkheid, daar kon ze in ieder geval op rekenen. Ze was nog geen dertig.

De kinderen voelden haar wanhoop en trokken steeds meer naar Rita. Als het bedtijd was, wilden ze dat Rita hen in bad deed en schuim maakte, dat Rita hen in de grote badhanddoek rolde en op het bed gooide, onder het zingen van ‘Wat doen we met de dronken soldaat? We brengen hem naar de Lakenstraat.’ Haar man communiceerde alleen schriftelijk met haar, korte zakelijke mededelingen, zoals: ‘De lakens moeten verschoond’, of ‘Geen aangebrande pastinaak meer a.u.b.’ Eén keer schreef hij op een groot vel papier: ‘Af en toe dacht hij dat misschien niet alle vrouwen krengen waren, maar de realiteit stond altijd klaar om hem gerust te stellen.’ Ze probeerde hem hierop aan te spreken; het gebeurde in de hal, toen hij zijn jas aan stond te trekken om te gaan wandelen. Hij deed zijn das om en zijn handschoenen aan, en de vochtige buitenlucht stroomde naar binnen, waardoor het in de hal even koud was als in de tuin. Hij was heel krenterig waar het de oliekachels betrof, die mochten alleen na zes uur 's avonds aan. Ze hield het beledigende blad papier omhoog en hij glimlachte vergenoegd, omdat zijn gesar doel had getroffen.

‘Wat denkt hij, wat gaat er toch om in zijn hoofd?’ vroeg ze zich af, toen ze hem de straat zag uitlopen, lang, aristocratisch, gereserveerd. In de tuin kwamen een paar krokussen op, en in haar paniek vond ze die op kleine gele mesjes lijken die zich een weg gesneden hadden door de donkere klei. Ze bad dat de wereld zou vergaan, stelde zich zelfs voor dat er een oorlog zou komen of een aardbeving, een grotere ramp waardoor ze op elkaar zouden worden teruggeworpen. Ze kon zich niet meer indenken

dat ze elkaar eens zo nabij waren geweest, haalde zelfs de doos met foto's tevoorschijn en bekeek ze terwijl hij aan het wandelen was. Ze herkende zichzelf bijna niet, dat jonge meisje, vele jaren jonger dan hij, dat jonge meisje dat ze nog maar een paar jaar geleden was geweest en dat op de stoep stond van het huis waar ze toen woonden, met een jasje van hem aan, een beetje verlegen, maar ook trots omdat ze wist dat hij van haar hield. Dat was voordat de kinderen waren geboren; ze was zelf haast nog een kind, rende door de kamers, zong liedjes en zei versjes op, en bekeek de souvenirs in de glazenkast.

Hij had in dat huis gewoond met zijn eerste vrouw, en de souvenirs waren uit die periode; er waren twee roze porseleinen menukaarten bij met de namen van de gerechten erop van

een diner waar ze naartoe waren geweest; kalkoen, meende ze zich te herinneren, gevuld met kastanjes, en pompoentaart; het was het handschrift van zijn vrouw. Destijds was ze erg jaloers als ze zoiets tegenkwam, en ze had zelfs een keer geprobeerd de letters op het menu eraf te halen, maar nu hield dat haar niet meer bezig, alleen de gedachte aan dit afschuwelijke huwelijk, aan haar lichaam dat verkommerde, aan het feit dat hij voortdurend luidkeels verkondigde dat hij een hekel aan haar had, alsof het altijd zijn bedoeling was geweest een hekel aan haar te hebben, alsof hij haar daarom nu juist had gekozen.

En dan Rita, Rita die hem op zijn wenken bediende, zijn pantoffels warmde voor als hij terugkwam van zijn wandeling, of hem een woord vroeg voor haar kruiswoordpuzzel, ja zelfs, zeker weten, heimelijk met hem flirtte, met strikken in het haar aan tafel kwam en hem zogenaamd serieuze vragen stelde, bijvoorbeeld over de bevolking of de landbouw in China of India.

Al gauw weigerde Rita haar vrije middag op te nemen, eerst omdat ze niet meer bij haar zuster op bezoek wilde vanwege een ruzie, later omdat de kinderen het haar hadden gevraagd, haar hadden gesmeekt om thuis te blijven. De kinderen en zij hadden allerlei geheimpjes samen, aan tafel zaten ze tegen elkaar te fluisteren en ze spraken in die vreemde geheimtaal; het nam zulke vormen aan, dat Nell het gevoel kreeg dat ze misschien maar beter weg kon gaan, misschien moest ze een baan gaan zoeken, misschien zelfs buiten Londen. Maar dat was ondenkbaar, het waren toch haar kinderen, er was een band tussen hen die niemand kon verbreken, ongeacht geheimtaal, ongeacht de capriolen met de dronken soldaat. De kinderen wisten dat ook, ze hoefden haar maar aan te kijken om die sterke stroom van liefde tussen hen te voelen, een teder soort liefde; ze keken bezorgd naar haar, want ze wisten natuurlijk best dat het niet goed ging, ze wisten hoe ellendig zij zich voelde.

's Zondags, als Rita naar een Ierse dansavond ging, zat Nell bij hen in hun slaapkamer en praatten ze honderduit; ze praatten over de andere kinderen op school, vriendjes, rotkinderen, wat ze voor hun verjaardag wilden hebben, en als ze het over cadeautjes en verjaardagen hadden, keken ze altijd naar het plafond, naar de zolder waar nog steeds de trommels stonden die ze hun had gegeven en waar een zilverkleurig stof van af zou vallen, dacht ze.

‘Er zijn ratten boven,’ zei de ene.

‘Welnee!’ zei Nell, en ze lachten alledrie zonder te weten waarom. Ze had op die avonden altijd blokjes chocola voor hen, en omdat ze hun tanden al hadden gepoetst, deed ze later met haar vingertop een beetje tandpasta op hun mond, speelde dat het suikerglazuur was. O ja, tussen hen bestonden banden die door geen vader of Rita verbroken konden worden.

‘Pappa zegt dat je ons naar een andere school wilt laten gaan, aan de andere kant van de grote weg waar we worden doodgereden door een vrachtauto,’ zei Paddy.

‘Dat is krankzinnig,’ zei ze en herhaalde: ‘Dat is krankzinnig.’

‘Hij is daar een keer met ons naartoe gegaan, hij zei: grote weg hier, school aan overkant, moeder wil dat kinderen oversteken en overreden worden.’

‘Is dat waar?’ vroeg ze aan Tristan, en hij knikte. Dit was onverdraaglijk. Dit was waanzin. Tegen hen zei ze zwakjes: ‘Maar ik heb toch gezorgd dat jullie op de school kwamen waar je nu bent, ik ben met de directeur gaan praten, ik heb hem gesmeekt jullie aan te nemen,’ maar toen hield ze zich in, ze wist dat het niets zou oplossen als ze hun vertelde hoe ellendig ze zich voelde. Ze kuste hen en zei dat ze niet aan

verdrietige dingen moesten denken, ze moesten alleen maar aan de zomer denken, en dat ze dan allemaal naar huis zouden gaan, naar Ierland, zij met z'n drieën tenminste, en door de velden zouden wandelen.

‘En dan zie ik weer een blinde vleermuis, een vos en een elfje,’ zei Tristan, en begon zoals gewoonlijk op te scheppen dat hij al die wonderbaarlijke dingen had gezien, en zijn broertje niet.

Beneden kon ze haar man achter de deur van zijn kamer horen rondlopen.

‘Het is een gevangenis,’ zei ze, ‘we zitten gevangen.’ Ze zei het nog eens, en nog eens. Er veranderde niets, niet in haar hoofd en niet in de kamer, behalve dat er zo nu en dan een gloeiend kooltje wat dieper het bed van vuur in zakte en vervangen werd door een nieuw stuk kool, dat ze er automatisch op legde. Ze

hoorde Rita thuiskomen, haar hoofd om zijn deur steken en vragen of ze nog een hapje voor hem klaar kon maken, of iets klaarzetten op een dienblad. Hij zei dat het niet nodig was, vroeg of ze zich had geamuseerd op de dansavond en herinnerde haar eraan dat ze de komende week zijn haar moest knippen; ja, ze fungeerde ook als zijn kapster.

‘Ik kan het nu ook wel doen,’ zei Rita gretig. ‘Morgen,’ zei hij, en voegde eraan toe dat hij brieven aan het schrijven was en dat hij een heleboel dringende zaken moest afhandelen. Wat voor zaken, vroeg Nell zich af en haar hart begon te bonzen. Hij dreigde wel eens dat hij de kinderen zou meenemen naar Nieuw-Zeeland, waar hij familie had, en ze dacht dat ze op een dag misschien een leeg huis zou aantreffen als ze terugkwam van haar wekelijkse bezoek aan de kapper, en dat ze dan weg zouden zijn.

Ze riep Rita bij zich in haar kamer, ze riep een beetje nors, alsof ze daardoor duidelijk wilde maken: ‘Ik ben de baas hier, ik ben degene die je snacks of een blad met iets te eten zou moeten aanbieden.’

‘Hebben de kinderen tegen jou ooit gezegd dat ze misschien naar een school aan de andere kant van de autoweg zouden gaan?’

‘Daar hebben ze het wel over gehad,’ zei Rita. Ze bloosde een beetje.

‘Wat zeiden ze dan?’

‘Weet ik niet meer.’

‘Hij probeert ze allerlei vreselijke dingen wijs te maken, hij stookt ze tegen me op,’ zei ze.

‘U bent niet helemaal bij de tijd, mevrouw,’ zei Rita met schaamteloze zelfverzekerdheid.

‘Hoe kom je erbij om zoiets te zeggen?’ vroeg Nell, en ze ging staan.

‘U verbeeldt zich van alles,’ zei Rita, en Nell zag aan de glans in haar ogen dat ze om de een of andere reden duidelijk genoot van het idee dat haar werkgeefster zo wanhopig was.

‘Wat heb je toch tegen mij?’ vroeg ze vlug, helemaal verbouwereerd.

‘Ik weet niet wat u bedoelt,’ zei Rita. Ze liet zich niet uit haar tent lokken. Ze kwamen uit dezelfde omgeving, Rita's familie was armer, zou dat het zijn? Zijzelf was goed geweest op school, Rita een slechte leerling, zou dat het zijn? Maar Nell voelde dat het daar niet om ging, het ging helemaal niet om het verleden, het ging om wat er op dit moment aan de hand was, ze voelde dat Rita wou dat zij er niet meer was, omdat ze hun leven vergalde en haar kinderen op zo'n abnormale manier uithoorde, geen goede echtgenote was, een zuurpruim. Ze wist niet waar deze confrontatie op uitgelopen zou zijn, als Paddy niet plotseling had geroepen dat hij keelpijn had.

‘Heb je de kriebelhoest, lieverd?’ zei Rita en rende naar boven om naar hem te gaan kijken. Hij had weer een bronchitisaanval, en zou dagen in bed moeten blijven, hoestend en misselijk, en zijn broer vragen stripboeken voor hem mee te brengen van school. De twee vrouwen stonden bij zijn bed, ieder aan een kant, en voelden om de beurt aan zijn voorhoofd. Zijn moeder gaf hem een aspirine, en na een tijdje zei hij, alsof hij zich verplicht voelde hen allebei te troosten: ‘Het spijt me dat ik zo lastig ben en me zo aanstel,’ waarop Rita hem een zoen gaf en de kamer uit ging; daarna kuste zijn moeder hem en stond daar in het donker; ze zei dat ze erg veel van hem hield. Of bedoelde ze dat ze hem nodig had?

Tijden en getijden verschijnt in oktober 1992 bij uitgeverij BZZTôH